MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 677 3

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/souvenirstraduit00wagn

RICHARD WAGNER

# SOUVENIRS

TRADUITS DE L'ALLEMAND

POUR LA PREMIÈRE FOIS

Par CAMILLE BENOIT

PARIS
G. CHARPENTIER ET Cie, ÉDITEURS
13, RUE DE GRENELLE, 13

1884

# SOUVENIRS

DE

RICHARD WAGNER

633-84. — Corbeil. Typ. et stér. Crété.

RICHARD WAGNER

# SOUVENIRS

TRADUITS DE L'ALLEMAND

POUR LA PREMIÈRE FOIS

PAR

CAMILLE BENOIT

PARIS

G. CHARPENTIER ET Cie, ÉDITEURS

13, RUE DE GRENELLE, 13

1884

Tous droits réservés

M
70
WARNER
LIBRARY
NOV 2 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

# PRÉFACE

Richard Wagner a eu ceci contre lui, et l'aura encore, qu'il n'est pas de ceux dont on fasse le tour si vite et si aisément. Dût-on s'étonner, j'affirme, sans l'ombre d'un paradoxe, qu'en France, en Allemagne même, les gens se comptent, qui mesurent tout ce qu'est cet homme, qui embrassent, dans son intime harmonie, l'ensemble des facultés dont se compose ce génie particulier, la multiplicité des traits par où se distingue cette figure originale.

Le *disjecti membra poetæ* est vrai de Wagner comme d'Orphée. Les uns, purs littérateurs, n'entendant mot à la musique et s'en souciant peu, étudient les poèmes à part. Les autres, musiciens exclusifs, se désintéressent des sujets et de leur mise en œuvre : ils jugent cette musique comme

si elle n'enveloppait pas une action, qui la soutient, qui détermine sa forme générale aussi bien que son caractère propre.

Richard Wagner est, avant tout, un poète (1), un grand poète dramatique, dont les ancêtres spirituels ont habité l'Inde et la Grèce, où ils connurent et accrurent les bienfaits d'une civilisation supérieure à la nôtre à quelques égards.

Il s'est trouvé qu'avec sa vaste et vive intelligence, ce poète d'une nature spéciale a fait d'abord de la musique comme il eût fait de la peinture ou de la philosophie. Mais déjà (2) l'adolescent prédestiné avait donné des marques précoces de ses instincts poétiques. Ce qui décida de sa vocation, ce qui détermina son génie propre, fut précisément cette *rencontre* du poète et du musicien. Comme Siegfried éveilla Brünnhilde, le poète tira le musi-

(1) Pour prévenir certaines objections, j'entends, par *poète*, moins le versificateur, le styliste, que le ποιητής, l'inventeur d'actions, le créateur de types.

(2) Qu'on lise avec attention les premières pages de l'*Esquisse autobiographique* par laquelle s'ouvre ce volume : on y trouvera la preuve de la préexistence du poète chez Wagner.

cien de sa léthargie : alors s'accomplit le mystère d'amour par qui sont les grandes choses ; alors le musicien se donna au poète, et celui-ci put lui adresser pour son compte les paroles de Tristan à son fidèle Kurwenal : « Tu ne t'appartiens pas, tu es à moi, tout à moi ; avec moi tu souffres quand je souffre..... » De cet embrassement sacré, les œuvres fortes sont issues : *Tristan et Iseult*, *Parsifal*, *les Maîtres chanteurs*, *l'Anneau du Niebelung*.

Si j'insiste sur ce trait dominant, l'alliance, et s'il se peut dire, la *fusion* parfaite du poète et du musicien, c'est qu'elle est, à mon sens, la clef de toute cette vie, si complexe en apparence, au fond si simple : la vie de Richard Wagner.

Nous avons affaire ici à un cas plus que rare : depuis que la race timide qui occupe cette planète s'essaie à donner une forme à ses rêves, de telles noces n'avaient pu s'accomplir encore entre l'antique poésie et la jeune musique ; aussi me pardonnera-t-on, si, ayant à donner quelque idée d'un phénomène unique en sa nouveauté, j'ai

usé de mots un peu lourds et d'images imparfaites.

Dans ce volume se trouvent rassemblés divers *Souvenirs* personnels épars dans les dix volumes d'écrits du maître (Fritzsch, éditeur, Leipzig). S'il était donné à ces pages de contribuer à une étude d'ensemble, de répandre une clarté plus vive sur une grande figure, en un mot, d'aider en France à l'œuvre de progrès, le vœu du traducteur serait rempli.

CAMILLE BENOIT.

# I

# ESQUISSE AUTOBIOGRAPHIQUE

(1813-1842)

# ESQUISSE AUTOBIOGRAPHIQUE

(1813-1842)

Je me nomme Guillaume-Richard Wagner, et je suis né le 22 mai 1813 à Leipzig. Mon père était greffier de la police et mourut six mois après ma naissance. Mon beau-père, Ludwig Geyer, était acteur et peintre ; il a écrit aussi quelques comédies, parmi lesquelles celle intitulée *le Massacre des Innocents* eut du succès ; avec lui ma famille se retira à Dresde. Il voulait que je devinsse peintre ; mais j'étais très maladroit au dessin. Mon beau-père, lui aussi, mourut de bonne heure....., je n'avais que sept ans. Peu de temps avant sa mort, j'avais appris à jouer au piano *Sois toujours loyal et fidèle*, et *la Couronne virginale*, alors dans toute sa fraîcheur : la veille de sa mort,

je dus lui jouer les deux morceaux dans la pièce voisine; je l'entendis alors dire à ma mère d'une voix faible : « Aurait-il par hasard des dispositions pour la musique ? » Le lendemain, de bon matin, comme il était mort, notre mère entra dans la chambre des enfants, dit quelques mots à chacun de nous et m'adressa ces paroles : « Il voulait faire quelque chose de toi. » J'ai ressouvenir de m'être longtemps imaginé que je ferais quelque chose.

A neuf ans, j'entrai à la *Kreuzschule* de Dresde; j'allais faire mes études; de musique il n'était pas question; deux de mes sœurs apprenaient à bien jouer du piano, et je les écoutais, sans recevoir moi-même d'instruction instrumentale. Rien ne me plaisait autant que *le Freischütz :* souvent je vis Weber passer devant chez nous, quand il revenait des répétitions; je le considérai toujours avec un effroi sacré. Un répétiteur à domicile, qui m'expliquait Cornélius Népos, dut finir par me donner aussi des leçons de piano; à peine eus-je dé-

passé les premiers exercices des doigts, que j'appris secrètement pour mon compte, sans partition tout d'abord, l'ouverture du *Freischütz ;* mon professeur entendit un jour la chose et dit qu'on ne ferait rien de moi. Il avait raison : je n'ai de ma vie appris à jouer du piano.

A cette époque je ne jouais encore que pour moi ; les *ouvertures* étaient mon fort, et j'y employais les plus épouvantables doigtés. Il m'était impossible de jouer une gamme proprement, aussi j'en conçus pour tout ce qui était *trait* une grande aversion. De Mozart je n'aimais que l'ouverture de *la Flûte enchantée ; Don Juan* me déplaisait pour être écrit sur un texte italien, et qui me semblait si fade.

Mais ces occupations musicales n'étaient que fort accessoires : le grec, le latin, la mythologie, l'histoire ancienne, étaient l'essentiel. Je faisais aussi des vers. Un de nos camarades vint à mourir, et nos maîtres nous imposèrent la tâche d'écrire une poésie sur sa

mort ; la meilleure devait être imprimée....., ce fut la mienne, mais seulement après que j'en eus fait disparaître l'excessive enflure. En ce temps-là j'avais onze ans. Je voulus alors être poète : j'ébauchai des drames d'après le type grec, poussé par la connaissance que je fis des tragédies d'Apel (1), *Polyidos*, *les Étoliens*, etc. ; je passais d'ailleurs dans le collège pour une forte tête *en littérature :* en troisième j'avais déjà traduit les douze premiers livres de l'Odyssée. Un beau jour j'appris aussi l'anglais, simplement, à vrai dire, pour connaître Shakespeare bien à fond : je traduisis, en imitant le mètre, le monologue

(1) Apel (Jean-Auguste), de Leipzig (1771-1814), écrivain dramatique. — « Plus profondément encore que le philosophe G.-A.-F. Ast, auteur d'une étude dans la manière antique, *Crésus* (1804), il pénétra l'esprit et la forme de la tragédie grecque. Outre *Polyidos* (Leipzig, 1805), *les Étoliens* (ibid., 1806), et *Callirhoé* (ibid., 1807), il écrivit aussi un *Kunz de Kaufungen* (Dresde, 1809) et un *Faust.* » (*Histoire de la littérature allemande*, Heinrich Kurz, Leipzig, chez B.-G. Teubner, 1865 ; 3e volume, 4e édition).

de *Roméo*. L'anglais bientôt fut aussi délaissé; mais Shakespeare resta mon modèle; je projetai un grand drame, à peu près composé d'*Hamlet* et du *Roi Lear;* le plan était extrêmement grandiose : quarante-deux personnages mouraient au cours de la pièce, et je me vis forcé, au moment de la réalisation, de faire réapparaître la plupart d'entre eux sous forme de fantômes, sans quoi, dans les derniers actes, il ne restait plus personne. Cette pièce m'occupa pendant deux ans. Là-dessus je quittai Dresde et la *Kreuzschule*, et je vins à Leipzig. Dans cette ville on me mit en *troisième* au collège Nicolaï, alors qu'à Dresde j'avais déjà pris place sur les bancs de la classe de *seconde;* cette circonstance m'exaspéra si fort, que désormais toute ardeur pour les études philologiques m'abandonna. Je devins paresseux et négligent; seul, mon grand drame me tenait encore au cœur. Pendant que je l'achevais, j'apprenais pour la première fois à connaître la musique de Beethoven dans les

concerts de la Halle aux Draps (Gewandhaus) de Leipzig ; son impression sur moi fut toute-puissante. Je me familiarisai aussi avec Mozart, surtout avec son *Requiem*. La musique de Beethoven pour *Egmont* m'enthousiasma tellement, que pour tout au monde je n'aurais laissé mon drame, cette fois terminé, sortir du chantier autrement que muni d'une musique de ce genre. Je me crus capable, sans plus de réflexion, d'écrire moi-même cette musique si indispensable ; pourtant je trouvai bon de me mettre d'abord au courant de quelques règles essentielles de la *basse générale* (1). Afin de faire la chose à la volée, j'empruntai pour huit jours la méthode de *basse générale* de Logier (2)

(1) En Allemagne, dans le langage technique, le mot *Generalbass* répond à ce que nous entendons par *études d'harmonie et de contrepoint*.

(2) Logier : voir au tome V de *la Biographie universelle des Musiciens*, par F.-J. Fétis, une notice très détaillée sur cet inventeur d'un système d'enseignement musical, sur sa méthode d'étude de piano à l'aide du *chiroplaste*, sur son long séjour à Londres, sa vo-

et je l'étudiai avec ardeur. Mais cette étude ne porta pas des fruits aussi rapides que je l'avais pensé : les difficultés qu'elle présentait me stimulèrent et m'attachèrent ; je résolus de devenir musicien.

Cependant mon grand drame avait été découvert par ma famille : elle tomba dans une vive affliction, car il fut manifeste que pour

gue, ses luttes, sur l'essai fait à Paris par le Munichois F. Stœpel pour répandre son invention, sur ses compositions, ses ouvrages didactiques, leurs traductions françaises et les critiques qu'en fit Fétis dans *la Revue musicale.*

Logier (Jean-Bernard) descendait d'une famille française réfugiée en Allemagne après la révocation de l'édit de Nantes ; il naquit en 1780 à Kaiserslautern, dans le Palatinat, où son grand-père et son père avaient été organistes ; il mourut à Dublin, le 27 juillet 1846, à l'âge de soixante-cinq ans.

Outre les écrits d'organistes, pianistes et critiques allemands, tels que Girschner, F. Stœpel, G.-F. Müller, C.-G. Wehner, sur le système de Logier, on trouve aussi de longs articles analytiques sur le même système dans le *Quarterly musical magazine and Review* (t. I, p. 111 à 139), et dans *la Gazette musicale*, de Leipzig (t. XXIII et XXIV).

cela j'avais radicalement négligé mes études classiques, et je n'en fus que plus rigoureusement tenu de les poursuivre avec assiduité. Dans de telles circonstances, je gardai pour moi l'intime conviction que j'avais acquise de ma vocation musicale, mais je n'en composai pas moins, dans le plus grand secret, une sonate, un quatuor et un air. Quand je me sentis suffisamment avancé dans mes études musicales personnelles, je m'enhardis enfin à les révéler. Naturellement j'eus alors de rudes assauts à soutenir, étant donné que les miens devaient regarder mon penchant pour la musique comme un simple caprice, d'autant plus qu'il n'était justifié par aucune étude préalable, et surtout par aucune habileté déjà quelque peu acquise sur un instrument.

J'étais alors dans ma seizième année, et porté, principalement par la lecture d'Hoffmann, au mysticisme le plus extravagant : pendant le jour, en un demi-sommeil, j'avais

des visions, dans lesquelles la *Fondamentale*, la *Tierce* et la *Quinte* m'apparaissaient en personne, et me dévoilaient leur importante signification : les notes que je rédigeais là-dessus étaient un tissu d'absurdités. On me fit enfin donner des leçons par un bon musicien : le pauvre homme eut grand mal avec moi ; il dut m'expliquer que ce que je prenais pour des êtres surnaturels et des puissances étranges était des *intervalles* et des *accords*. Que pouvait-il y avoir de plus affligeant pour les miens, sinon d'apprendre que dans cette étude même je me montrais négligent et irrégulier ? Mon professeur secouait la tête, et les choses se passaient en apparence comme si, même en cette matière, on ne pouvait tirer de moi rien de bon. Mon goût pour l'étude faiblit de plus en plus ; je préférais composer des *ouvertures* pour grand orchestre, dont l'une fut jouée un jour au théâtre de Leipzig. Cette ouverture fut le point culminant de mes absurdités : pour mieux aider à l'intelligence de la

partition, j'avais eu positivement l'idée de l'écrire avec trois encres différentes, les *cordes* en rouge, les *bois* en vert, les *cuivres* en noir. La neuvième symphonie de Beethoven semblerait une sonate de Pleyel auprès de cette ouverture aux combinaisons étonnantes. A l'exécution, ce qui surtout me fit du tort fut un roulement de timbales *fortissimo*, lequel revenait régulièrement toutes les quatre mesures, tout le long du morceau : la surprise qu'éprouva d'abord le public devant l'entêtement du timbalier se changea en une mauvaise humeur non dissimulée, puis en une gaieté qui m'affligea fort. Cette première exécution d'un morceau par moi composé me laissa sous le coup d'une vive impression.

Vint alors la révolution de Juillet : du coup me voici révolutionnaire et parvenu à la conviction que tout homme tant soit peu ambitieux ne devait s'occuper exclusivement que de *politique*. Je ne me plaisais plus qu'en la com-

pagnie d'écrivains *politiques;* j'entrepris aussi une ouverture sur un thème *politique.* C'est dans ces circonstances que je quittai le collège et que j'entrai à l'Université, non plus pour me vouer à une étude de Faculté (car on me destinait encore à la musique), mais pour suivre les cours d'esthétique et de philosophie. Je profitai aussi peu que possible de cette occasion de m'instruire; en revanche, je m'abandonnai à tous les écarts de la vie d'étudiant, et je le fis, à vrai dire, avec tant d'étourderie et si peu de retenue, que j'en fus bientôt dégoûté. Ma famille, à cette époque, eut beaucoup de mal avec moi; j'avais laissé ma musique presque entièrement de côté. Mais je ne tardai pas à revenir à la raison; je sentis la nécessité d'une étude de la musique entreprise à nouveau, rigoureusement réglée, et la Providence me fit trouver l'homme qu'il fallait pour m'inspirer une ardeur nouvelle et m'éclaircir la chose par l'enseignement le plus approfondi.

Cet homme était Théodore Weinlig (1), *cantor* à la *Thomasschule* de Leipzig. Déjà je m'étais exercé à la fugue ; pourtant ce ne fut qu'avec lui que je commençai l'étude approfondie du contrepoint, étude qu'il avait l'heureux don de rendre attrayante comme un jeu. J'appris seulement à cette époque à connaître et à aimer profondément Mozart. Je composai une sonate dans laquelle je me dégageai de toute enflure et m'abandonnai à un élan naturel et sans contrainte. Ce travail extrêmement simple et modeste fut gravé et publié chez Breitkopf et Hærtel. En moins de six

(1) Weinlig (Christian-Théodore), neveu de Chrétien-Ehregott Weinlig (organiste et compositeur d'oratorios), et né comme lui à Dresde, le 25 juillet 1780, fit ses études musicales sous la direction de son oncle ; plus tard, il étudia à Bologne avec Mattei. Revenu en Allemagne, il succéda à Schicht, le 10 juillet 1823, dans la place de *cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipzig. Il occupa cette place pendant dix-huit ans, et mourut à Leipzig le 7 mars 1842. Différents ouvrages techniques pour le chant et des œuvres de musique sacrée ont été publiés de lui.

mois, j'eus terminé mes études avec Weinlig; il me dispensa lui-même de continuer, après m'avoir poussé assez loin pour me mettre en état de résoudre aisément les problèmes les plus difficiles du contrepoint. « Ce que vous avez gagné par cette étude aride, me dit-il, c'est *l'indépendance.* » Pendant ces mêmes six mois, je composai aussi une ouverture sur le modèle de celles de Beethoven, alors un peu mieux comprises par moi; ce morceau, joué dans un des concerts du Gewandhaus à Leipzig, obtint un accueil encourageant. Après plusieurs autres travaux, je me mis à une symphonie : à mon modèle principal, Beethoven, se joignit Mozart, surtout avec sa grande symphonie en *ut* majeur. La clarté et la vigueur, à côté de mainte étrange aberration, étaient l'objet de mes efforts. La symphonie terminée, je me mis en route pour Vienne, pendant l'été de 1832, sans autre but que de faire une connaissance rapide avec cette cité musicale, autrefois si vantée. Ce que je vis et

entendis là m'édifia peu ; partout où j'allais, c'étaient *Zampa* et des *pots-pourris* de Strauss sur *Zampa*, deux choses qui, surtout alors, m'étaient en abomination. En revenant, je m'arrêtai quelque temps à Prague où je fis la connaissance de Dionys Weber (1) et de To-

(1) Frédéric-Dyonis WEBER, né en 1771 à Welchau (Bohême). Après des études musicales et universitaires très complètes, il devint le maître de musique le plus occupé chez la noblesse de Prague ; une cantate en deux parties : *la Délivrance de la Bohême*, exécutée au théâtre de Prague par trois cent cinquante musiciens (chiffre à remarquer pour l'époque), à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de l'empereur, le fit connaître comme compositeur (1797). Un autre ouvrage, *la Perle trouvée*, destiné au théâtre *allemand* de Prague, ne put être donné à cause du fâcheux état de ce théâtre avant que CHARLES-MARIE DE WEBER le réorganisât. Chose amusante, ce sévère théoricien, prédécesseur de Lanner et de Strauss, écrivit un grand nombre de danses qui obtinrent un brillant succès, et rajeunit les formes de ce genre de musique. Il existe plusieurs recueils de ses *quadrilles*, gravés à Prague et à Vienne. En 1810, quelques magnats constitués en société fondèrent le *Conservatoire* de Prague ; Dionys Weber fut appelé à le diriger. Ce fut alors que la rivalité qui existait entre lui et To-

maschek (1); le premier fit jouer au Conservatoire plusieurs de mes compositions, parmi

MASCHEK (voir ci-dessous) dégénéra en une vive inimitié, entretenue par d'imprudents amis de ces deux artistes. Dionys Weber fit preuve de talent dans sa direction, sous laquelle se sont formés entre autres, MOSCHELÈS, KALLIWODA, JOSEPH DESSAUER; mort à Prague, le 25 décembre 1842, il laissa deux ouvrages théoriques importants. On trouve, dans le catalogue de ses compositions, un *sextuor* pour SIX TROMBONES!

(1) TOMASCHEK (Jean-Wenceslas), né à Skatsch (Bohême), le 17 avril 1774, mort à Prague, le 3 avril 1850. — Fétis, dans une notice qu'il faut lire (*Biographie universelle,* etc., précédemment citée), après avoir parlé de sa jeune voix de *contralto,* de ses études universitaires poussées très loin, de ses lettres des théoriciens allemands (Marpurg, Mattheson, Kirnberger, Vogler, etc.), dit que les voyages de Mozart à Prague, et les œuvres qu'il y écrivit, décidèrent la vocation de Tomaschek pour la composition ; que cependant il se destinait au barreau, et ne songeait à cultiver la musique qu'en amateur, quand un certain comte de Bucquoy, ayant entendu sa *Lenore* (ballade de Bürger) qui obtint un très grand succès, lui créa une position indépendante en lui confiant la direction de sa musique. Tomaschek, peu connu en France, a joui, paraît-il, en Bohême et même en Allemagne, d'une grande réputation. Il a formé Schulhoff.

lesquelles la symphonie. J'écrivis aussi dans cette ville un poème d'opéra dans le genre tragique : *la Noce*. Je ne sais plus où j'avais trouvé ce sujet moyen âge : un homme fou d'amour escalade la fenêtre de la chambre nuptiale où la fiancée de son ami attend son fiancé ; celle-ci lutte avec l'insensé, et le rejette sur le pavé où il se brise et rend l'âme ; à l'office mortuaire, la fiancée, avec un cri, s'affaisse inanimée sur le cadavre. — De retour à Leipzig, je composai aussitôt le premier numéro de cet opéra ; il y avait là-dedans un grand *sextuor* qui faisait le bonheur de Weinlig. Le *livret* déplut à ma sœur ; je le détruisis sans qu'il en restât trace. — En janvier 1833, ma symphonie, exécutée aux concerts du Gewandhaus, y reçut un très engageant accueil. C'est alors que je fis la connaissance de Laube (1).

(1) Laube (Heinrich), littérateur et écrivain politique, né en 1806, à Sprottau, en Silésie (voir le *Dictionnaire des contemporains* de Vapereau, et le *Grand*

Pour aller voir un de mes frères, je fis le voyage de Würzbourg et j'y restai toute l'année 1833; mon frère, en sa qualité de chanteur expérimenté, avait pour moi quelque importance. Je composai cette année-là un opéra romantique en trois actes, *les Fées*, dont je m'étais fabriqué le texte moi-même d'après *la Femme serpent* de Gozzi (1). Beethoven et Weber étaient mes modèles : dans les *ensembles* il y avait plus d'une chose réussie : le *finale* du deuxième acte surtout promettait de faire grand effet. Tout ce que je fis entendre de cet opéra dans les concerts à Würzbourg fit plaisir. Animé des meilleures espérances au sujet de mon œuvre terminée, je revins à

*Dictionnaire* de Larousse). — A cette époque, Laube fit un chaleureux éloge de la symphonie de Wagner, dans sa *Gazette du monde élégant*.

(1) Gozzi (le comte Carlo), né à Venise en 1718, mort vers 1801, composa un grand nombre de pièces-féeries : *le Roi cerf*, *le Monstre bleu turquoise*, *le Petit oiseau d'un beau vert*, *l'Amour des trois oranges*, etc. ; il fut revendiqué par l'école romantique.

Leipzig, au commencement de 1834, et je la présentai au directeur du théâtre de cette ville. Malgré sa bonne volonté tout d'abord déclarée de se prêter à mon désir, je dus bientôt faire l'expérience d'une chose que tout compositeur allemand a l'occasion d'apprendre aujourd'hui : par suite du succès des auteurs français et italiens, nous avons perdu tout crédit sur notre scène nationale, et l'exécution de nos opéras est une faveur qu'il faut mendier. L'exécution de mes *Fées* fut traînée en longueur. Pendant ce temps, j'entendis la Devrient (1)

(1) SCHRŒDER-DEVRIENT (Wilhelmine), née à Hambourg (6 octobre 1805), morte à Cobourg (26 janvier 1860) ; fille de l'actrice célèbre Sophie Schrœder : débuta à Vienne dans la tragédie (*Phèdre* de Racine, rôle d'Aricie ; drames de Schiller) ; puis, ayant étudié le chant, aborda la scène lyrique le 20 janvier 1820 (rôle de Pamina, *Flûte enchantée*), avec un succès éclatant..., à *quinze ans*, s'il faut en croire ces dates de Fétis ; continua avec *Fidelio, Euryanthe, Oberon, Don Juan ;* épousa à Berlin (1823) l'acteur Devrient (Charles-Auguste), engagé peu après à Dresde avec elle. — Wagner, qui la cite très souvent dans ses écrits avec une admiration profonde, l'entendit pour la première fois

chanter dans le *Roméo et Juliette* de Bellini : je fus étonné de voir réaliser une interprétation aussi extraordinaire d'une musique aussi complètement insignifiante. J'en vins à douter du choix des moyens qui peuvent conduire aux grands succès : j'étais fort loin de reconnaître à Bellini une grande valeur; mais les éléments de sa musique me paraissaient toutefois plus heureusement appropriés à répandre chaleur et vie, que la pénible et laborieuse conscience avec laquelle, nous autres Allemands, nous ne pouvons guère arriver qu'à produire un semblant de vérité tourmentée. L'art flasque et sans caractère de l'Italie actuelle, aussi bien que l'esprit léger et frivole de la France contemporaine (1), me

a Leipzig en 1834, ainsi qu'il le dit ici; mais il ne fit vraiment connaissance avec elle qu'après être revenu de Paris, pendant le deuxième séjour qu'elle fit à Dresde, et qui dura de 1837 à 1847. Elle chanta dans *Rienzi* sous la direction de l'auteur.

(1) Ne pas oublier la date déjà éloignée à laquell fut écrite cette esquisse.

semblaient exiger des graves et consciencieux Allemands qu'ils se rendissent maîtres des procédés plus heureusement choisis et perfectionnés de leurs rivaux, afin d'arriver à l'emporter décidément sur eux par la production de vraies œuvres d'art.

J'avais alors vingt et un ans ; j'étais disposé à prendre plaisir à la vie, à trouver satisfaction au spectacle des choses ; *Ardinghello* et *la Jeune Europe* (1) me mettaient le diable

(1) *La Jeune Europe.* Dans l'énumération des ouvrages les plus connus du littérateur Heinrich LAUBE, dont il est question plus haut, figure le titre suivant : *la Jeune Europe* (1833-1837), 4 volumes (Mannheim). — *Ardinghello* est un roman de HEINSE (Joh.-Jak.-Wilh.), né en 1749, à Langewiesen (Thuringe) ; étudia le droit à Iéna et les belles-lettres à Erfurt sous la direction de Wieland ; se rendit, en 1776, à Düsseldorf, où il collabora avec Jacobi à la rédaction du journal *l'Iris*, visita l'Italie de 1780 à 1783, puis obtint l'emploi de bibliothécaire de l'électeur de Mayence ; mourut en 1803. On loue dans *Ardinghello* (1787) un style d'une énergie admirable et d'un coloris brillant, mais on y blâme une trop grande licence. On cite de lui un autre roman, *Hildegard de Hohenthal* (1795), des *Épigrammes*, une traduction de *Pétrone, Laïdion*

au corps : l'Allemagne ne m'apparaissait que comme une infime portion du monde. J'étais sorti du mysticisme abstrait, et j'apprenais à aimer la réalité. La beauté de la matière, l'esprit et le génie, étaient pour moi de magnifiques choses; en ce qui concernait mon art, je trouvais tout cela chez les Italiens et les Français. Je renonçai à mon modèle, Beethoven ; sa dernière symphonie, conclusion d'une grande époque artistique, me parut être la clef d'une voûte au-dessus de laquelle personne ne pouvait s'élever, et à l'abri de laquelle personne ne pouvait obtenir l'indépendance. C'est ce que Mendelssohn me sembla

*ou les Mystères d'Eleusis* (1773), *Anastasie* ou *Lettres sur l'Italie* (1803), une *Correspondance,* publiée à Zurich (1808), enfin, des lettres à Gleim, sortes de *Salons*, où il rend compte et fait la critique des galeries de tableaux de Düsseldorf. Ses ouvrages se font remarquer, paraît-il, par un mélange d'images et de considérations artistiques, par une sensualité très ardente, qui le rapprochent de notre Diderot. Ses œuvres complètes ont été éditées à Leipzig en 1838 (10 vol.), *par les soins de Laube.*

avoir senti, quand, laissant de côté la grande forme arrêtée de la symphonie beethovénienne, il se fit remarquer par des compositions orchestrales plus restreintes ; il me parut qu'il voulait, en débutant par une forme plus restreinte et entièrement indépendante, s'en créer lui-même une plus grande.

Tout, autour de moi, me semblait en fermentation : me laisser gagner par cette fermentation me parut la chose du monde la plus naturelle. Dans un beau voyage d'été aux eaux de la Bohême, j'esquissai le plan d'un nouvel opéra, *Défense d'aimer*, dont j'empruntai le sujet au drame de Shakespeare, *Mesure pour mesure*, avec la seule différence que j'en supprimai le ton sérieux prédominant, et le façonnai si bien dans le sens de *la Jeune Europe*, que la libre et franche sensualité, par sa seule et unique puissance, l'emportait sur le puritanisme hypocrite.

C'est aussi pendant l'été de cette même année 1834 que j'acceptai la place de *Musikdi-*

*rector* au théâtre de Magdebourg. L'application pratique de mes connaissances musicales, dans les fonctions de chef d'orchestre, me causa bientôt un vif plaisir; les relations insolites avec les chanteurs et les chanteuses, dans les coulisses et aux feux de la rampe, répondaient tout à fait à mon goût pour des distractions variées. La composition de ma *Défense d'aimer* était commencée. J'exécutai dans un concert l'ouverture de mes *Fées:* elle plut beaucoup. Néanmoins je me dégoûtai de cet opéra, et, ne pouvant surtout continuer à poursuivre en personne mes intérêts à Leipzig, je résolus bientôt de ne plus m'inquiéter de cette œuvre, ce qui revenait à y renoncer. A l'occasion d'un festival pour la nouvelle année 1835, je composai à la volée une musique qui intéressa généralement. De tels succès, facilement obtenus, me confirmaient fort dans l'opinion qu'il n'était nullement besoin, pour plaire, d'apporter dans le choix des moyens un soin par trop scrupuleux.

C'est dans cet esprit que je poursuivis la composition de ma *Défense d'aimer;* je ne me donnai pas la moindre peine pour éviter les réminiscences françaises et italiennes. Interrompu dans mon travail pendant quelque temps, je le repris dans l'hiver de 1835 à 1836, et je l'achevai peu de temps avant que la troupe du théâtre de Magdebourg se dispersât. Il ne me restait plus que douze jours jusqu'au départ des premiers sujets; il fallait que, dans cet intervalle, non seulement mon opéra fût appris, mais encore représenté par eux. Avec plus d'étourderie que de réflexion, je laissai passer à la scène, après une étude de dix jours, un opéra qui contenait de très forts rôles; je me fiais au souffleur et à mon bâton de chef d'orchestre. Malgré cela, je ne pus empêcher que les chanteurs ne sussent leurs rôles qu'à moitié tout au plus. Pour tout le monde, la représentation fut comme un rêve; personne ne put se faire une idée de la chose; ce qui marcha à moitié bien n'en fut pas moins dû-

ment applaudi. La deuxième représentation, pour divers motifs, ne put avoir lieu.

Pendant ce temps, la rigueur de la vie avait frappé à ma porte : la rapide prise de possession de mon indépendance extérieure m'avait induit à toute espèce de folies; j'étais à bout d'argent, criblé de dettes. Je m'avisai de risquer n'importe quel moyen exceptionnel pour ne pas glisser dans l'ornière banale de la misère. Sans la moindre perspective, je me rendis à Berlin, et je présentai ma *Défense d'aimer* au directeur du théâtre royal-municipal. Accueilli dès l'abord par les meilleures promesses, je dus reconnaître, après une longue attente, qu'aucune d'elles n'avait été loyalement faite. Je quittai Berlin dans la plus fâcheuse situation, et je me rendis à Kœnigsberg en Prusse, pour solliciter la place de *Musikdirector* au théâtre de cette ville, place que je réussis à obtenir plus tard. De plus, je m'y mariai pendant l'automne de 1836, et pour tout dire, dans une situation des plus hasar-

deuses. L'année que je passai à Kœnigsberg, au milieu des soucis les plus mesquins, fut entièrement perdue pour mon art. Je n'écrivis qu'une ouverture : *Rule Britannia.*

Pendant l'été de 1837, je fis un court séjour à Dresde. J'y fus ramené, par la lecture du roman de Bulwer, *Rienzi*, à l'idée, déjà couvée et caressée, de faire du dernier tribun romain le héros d'un grand opéra tragique. J'en fus empêché par des circonstances extérieures contraires, et je cessai d'ébaucher des projets. Pendant l'automne de cette même année, je me rendis à Riga pour entrer en fonction comme premier *Musikdirector* dans le théâtre récemment inauguré sous la direction d'Holtei. Je trouvai réunies là d'excellentes ressources pour l'exécution de l'opéra, et je me mis à les employer avec beaucoup d'ardeur. C'est alors que je composai, au service particulier de chaque chanteur, plusieurs morceaux à intercaler dans des opéras. Je fis aussi le texte d'un opéra comique en deux actes, *l'Heureuse fa-*

*mille des ours*, dont j'empruntai le sujet à un conte des *Mille et une nuits*. J'en avais déjà composé deux numéros, quand je m'aperçus avec dégoût que j'étais encore en train de faire de la musique *à la Adam* (1); mon sens le plus intime se trouva inconsolablement blessé par cette découverte. J'abandonnai mon travail avec horreur. La mise à l'étude et la direction quotidienne de la musique d'Adam et de Bellini avaient donc fini par produire leur effet, en me gâtant bientôt à fond l'insouciant plaisir que j'y prenais. La complète incapacité du public de théâtre de nos villes provinciales, en ce qui concerne un premier jugement à porter sur une œuvre nouvelle (habitué qu'il est à ne voir représenter que des œuvres déjà appréciées et accréditées à l'étranger), me suggéra la résolution de ne faire représenter pour la première fois dans des théâtres inférieurs, à aucun prix, une œuvre de quelque importance.

(1) En français dans le texte.

C'est pourquoi, ayant éprouvé de nouveau le besoin d'entreprendre une œuvre de la sorte, je renoncai complètement à sa prompte et prochaine exécution ; je supposai qu'il y avait quelque part un théâtre d'importance qui la jouerait quelque jour, et m'embarrassai peu de savoir quand et où la chose se passerait. C'est dans ces dispositions que je conçus le projet d'un grand opéra tragique en cinq actes : *Rienzi, le dernier des tribuns;* le plan, *a priori*, était si considérable, qu'il devenait impossible, au moins pour la première fois, de faire représenter cet opéra sur un petit théâtre. De plus, le despotique sujet n'admettait rien en dehors de lui, et dans ma conduite, la prévoyance cédait plutôt le pas à la nécessité. Je traitai le sujet pendant l'été de 1838. A cette époque, je faisais étudier à notre personnel d'opéra, avec beaucoup d'ardeur et d'enthousiasme, *Jacob et ses fils* (1), de Méhul.

(1) Il s'agit de *Joseph*. En Allemagne, on aime à changer les titres ; c'est ainsi que *Faust* devient *Marguerite*.

Quand je me mis, en automne, à la composition musicale de mon *Rienzi*, je ne m'assujettis à rien autre qu'au but unique de répondre à mon sujet ; je ne me proposai pas de modèle, mais je m'abandonnai exclusivement au sentiment qui me consumait, au sentiment que j'avais d'être maintenant assez avancé pour exiger du développement de mes facultés artistiques quelque chose qui marquât, et pour ne rien en attendre d'insignifiant. La pensée d'être sciemment plat ou trivial, ne fût-ce qu'une seule mesure, m'était insupportable. Plein d'enthousiasme, je continuai à composer pendant l'hiver, si bien qu'au printemps de 1839, j'avais terminé les deux grands premiers actes. A ce moment, mon engagement avec le directeur du théâtre prenait fin, et des circonstances spéciales me dégoûtaient de rester plus longtemps à Riga. Déjà, depuis deux ans, je nourrissais le dessein d'aller à Paris ; dans ce but, j'avais déjà envoyé à Scribe, de Kœnigsberg,

l'esquisse d'un sujet d'opéra, avec la proposition de le traiter pour son compte au cas où il lui plairait, et de me procurer la commande d'en faire un opéra pour Paris. Naturellement Scribe n'en avait fait aucun cas. Néanmoins, je n'abandonnai pas mes projets ; bien plus, dans l'été de 1839, je les repris activement ; bref, je décidai ma femme à s'embarquer avec moi à bord d'un voilier qui devait nous conduire jusqu'à Londres. Cette traversée restera pour moi éternellement inoubliable ; elle dura trois semaines et demie, et fut féconde en accidents. Trois fois nous eûmes à subir la plus violente tempête et, dans un des cas, le capitaine se vit forcé de se réfugier dans un port norwégien. Le passage à travers les brisants des côtes norwégiennes produisit sur mon imagination une impression merveilleuse. La légende du *Hollandais errant*, telle que j'en reçus confirmation par la bouche des matelots, revêtit en moi une couleur tranchée, spéciale, que purent seules lui prêter les aventures par moi courues.

Pour nous remettre de ce voyage extrêmement fatigant, nous nous arrêtâmes huit jours à Londres ; rien ne m'intéressa autant que la ville même et les deux Chambres ; quant aux théâtres, je n'y mis pas les pieds. A Boulogne-sur-Mer, je restai quatre semaines : là, j'entrai pour la première fois en relations avec Meyerbeer, et je lui fis connaître les deux actes terminés de mon *Rienzi ;* il me promit son appui à Paris le plus amicalement du monde. Avec fort peu d'argent, mais force espérances, j'entrai donc à Paris. Je n'avais absolument pas d'autres recommandations que l'unique adresse de Meyerbeer ; celui-ci parut s'employer, avec les attentions les plus marquées, à tout ce qui pouvait servir à mes fins, et je me croyais certain d'atteindre bientôt le but désiré, sans la malchance qui voulut que, pendant presque tout le temps de mon séjour à Paris, Meyerbeer, le plus souvent, et même à peu près constamment, en fût éloigné. Il est vrai qu'il eut l'intention de m'être utile même

de loin ; mais, d'après ses propres prédictions, des démarches par lettres ne pouvaient être suivies d'aucun résultat, dans des cas où c'était surtout une insistance personnelle sans relâche qui devait être de quelque effet. J'entrai d'abord en rapport avec le théâtre de la Renaissance, qui donnait alors à la fois des drames et des opéras. La partition de ma *Défense d'aimer* me sembla tout à fait appropriée à ce théâtre ; je me disais même que le sujet tant soit peu léger serait bon à arranger pour la scène française. J'étais si chaudement recommandé par Meyerbeer au directeur du théâtre, qu'il ne pouvait faire autrement que de me donner les meilleures assurances. En conséquence, un des dramaturges parisiens les plus féconds, Dumersan (1), s'offrit à moi pour entreprendre l'arrange-

(1) Dumersan. S'agit-il de Théophile Dumersan (1780-1849), vaudevilliste, et numismate ?..... Ce Dumersan collabora avec Désaugiers, Bouffé, Scribe, etc. (Voir Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*.)

ment du sujet. Trois morceaux, destinés à une audition, furent traduits par lui avec un si grand bonheur, que ma musique avait l'air de mieux s'adapter au nouveau texte français qu'elle ne marchait sur les vers allemands primitifs; c'était même de la musique telle que les Français ont le moins de peine à la comprendre et tout me promettait le meilleur succès, quand, sur ces entrefaites, le théâtre de la Renaissance fit faillite. Tous mes efforts, tous mes espoirs étaient donc vains. Pendant cette même saison d'hiver de 1839 à 1840, je composai, outre une ouverture pour la première partie du *Faust* de Gœthe, plusieurs *mélodies* françaises, parmi lesquelles une traduction française faite pour moi des *Deux Grenadiers* d'Henri Heine. Quant à la possibilité de réaliser une exécution de mon *Rienzi* à Paris, je n'y ai jamais songé; je prévoyais avec certitude qu'il me faudrait attendre au moins cinq ou six ans, avant qu'un tel plan, même dans le cas le plus heureux, pût de-

venir exécutable ; la traduction de cet opéra, déjà à moitié achevé, aurait même créé d'insurmontables obstacles.

C'est ainsi que j'entrai dans l'été de 1840, complètement dénué de toute perspective prochaine ; mes relations avec Habeneck, Halévy, Berlioz, etc., ne pouvaient nullement contribuer à m'en ouvrir quelqu'une : à Paris, il n'existe pas d'artiste qui ait le temps de lier amitié avec un autre, chacun se démène et s'agite pour son propre compte. Halévy, comme tous les compositeurs parisiens de notre époque, n'a été enflammé d'enthousiasme pour son art que juste le temps qu'il fallut avant d'arriver à obtenir un grand succès : à peine celui-ci remporté, et l'auteur rangé dans la catégorie privilégiée des *lions* (1) de la musique, qu'il n'eut en tête qu'une chose, faire des opéras et en tirer argent. La *renommée* (2) est tout à Paris, elle fait le bonheur et la perte des

(1) (2) En français dans le texte.

artistes. — Berlioz, en dépit de son caractère déplaisant, m'attira beaucoup plus : il y a entre lui et ses collègues parisiens cette immense différence qu'il ne fait pas sa musique pour gagner de l'argent. Mais il ne peut écrire pour l'art pur, le sens du beau lui manque. Il reste complètement isolé dans sa tendance : il n'a personne à ses côtés qu'une troupe d'adorateurs, qui, platement et sans le moindre jugement, saluent en lui le créateur d'un système de musique tout battant neuf, et lui ont complètement tourné la tête ; en dehors d'eux, tout le monde l'évite comme un fou.

Mes opinions prématurées et inconsidérées sur les procédés musicaux reçurent le coup de grâce... des Italiens. Ces héros du chant si vantés, Rubini en tête, m'ont complètement dégoûté de leur musique. Le public qui les écoute a contribué pour sa part à cet effet. Le Grand Opéra me laissa tout à fait mécontent par l'absence de tout esprit supérieur dans ses interprétations : je trouvai tout commun et

médiocre. La *mise en scène* (1) et les décors, je le dis franchement, sont ce que je préfère dans toute l'Académie royale de musique (2). L'Opéra-Comique aurait été bien plutôt en état de me satisfaire ; il possède les premiers talents, et ses représentations offrent quelque chose de complet et d'original, que nous ignorons en Allemagne. Mais ce qu'on écrit actuellement pour ce théâtre appartient aux plus détestables productions qui aient jamais paru aux époques de dégénération artistique. Où s'est enfuie la grâce de Méhul, d'Isouard (3), de Boïeldieu et du *jeune* Auber, devant les ignobles rythmes de quadrille qui, à l'heure qu'il est, remplissent ce théâtre de leur fracas?

La seule chose, digne de remarque pour le musicien, que renferme Paris, c'est l'orchestre du Conservatoire. Les exécutions des œuvres symphoniques allemandes dans ces concerts

(1) (2) En français.

(3) Nicolo Isouard (ou Isoard), l'auteur de *Joconde*.

ont produit sur moi une impression profonde, et m'ont initié de nouveau aux merveilleux mystères de l'art véritable. Qui veut apprendre à connaître à fond la neuvième symphonie de Beethoven, doit l'entendre jouer par l'orchestre du Conservatoire de Paris... Mais ces concerts sont complètement isolés, rien ne s'y rattache.

Je ne frayais presque pas du tout avec des musiciens : des lettrés, des peintres, formaient ma société; j'ai fait à Paris plus d'une belle expérience d'amitié.

Me trouvant ainsi dans cette ville sans la moindre perspective en vue, je repris la composition de mon *Rienzi;* je le destinais maintenant à Dresde, d'abord parce que je savais qu'à ce théâtre on avait sous la main les meilleurs interprètes, la Devrient, Tichatschek (1), etc., ensuite parce que je pouvais

(1) Tichatschek (Joseph Aloys), ténor célèbre, né en Bohême (11 juillet 1807), étudiait en 1827 la médecine à Vienne, quand la beauté remarquée de sa

espérer, avec l'aide de mes relations de jeunesse, y trouver accès du premier coup. Je renonçai donc à peu près entièrement à ma *Défense d'aimer ;* je sentis que son auteur n'avait plus droit à mon estime. Je n'en fus que plus indépendant pour me conformer à ma vraie foi artistique pendant l'achèvement de mon *Rienzi.* Des soucis de diverses sortes, une misère noire, tourmentèrent ma vie à cette époque. Soudain Meyerbeer reparut pour quelque temps à Paris; il s'informa avec le plus aimable intérêt de l'état de mes affaires, et

voix lui fit conseiller de renoncer à cette carrière, et le décida à entrer au théâtre d'opéra. Berlioz, dans ses Mémoires, parle de lui à plusieurs reprises. Avant d'aller à Dresde (1838), où il devait passer de longues années, il débuta comme premier ténor à Grætz (1834) et à Vienne. En 1839, il fit le voyage de Londres pour y chanter l'opéra allemand pendant la saison; il y retourna les deux années suivantes. Naturellement, ce fut à Dresde que Wagner le connut. Fétis dit l'avoir entendu en 1850 au théâtre de cette ville, et le perd de vue à partir de cette époque. Tichatschek, s'il vit encore, a donc soixante-seize ans, âge que doit rarement atteindre un premier ténor *célèbre.*

voulut me venir en aide. Il me mit alors en relations avec le directeur du Grand Opéra, Léon Pillet : à cette occasion, il fut question d'un opéra en deux ou trois actes dont on me confierait la composition pour ce théâtre. Dans cette éventualité, je m'étais déjà pourvu d'un canevas de sujet. *Le Hollandais errant*, dont j'avais fait sur mer la connaissance intime, avait persisté à captiver mon imagination ; de plus, j'eus connaissance de l'emploi caractéristique qu'avait fait Henri Heine de cette légende dans une partie de son *Salon*. En particulier, le mode de rédemption de cet Ahasvérus de l'Océan, emprunté par Heine à une pièce hollandaise du même titre, acheva de me mettre en main tous les moyens propres à faire de cette légende un sujet d'opéra. Je m'entendis là-dessus avec Heine lui-même, je composai le canevas et le transmis à M. Léon Pillet, avec la proposition de faire faire d'après lui un livret français. Les choses en étaient arrivées là, quand Meyerbeer quitta encore Paris

et dut abandonner au destin l'accomplissement de mes vœux. Bientôt j'appris avec stupéfaction que l'esquisse présentée à M. Pillet lui plaisait tellement, qu'il désirait que je la lui cédasse. Il se disait obligé, par une ancienne promesse, de confier un livret à un autre compositeur le plus tôt possible ; l'esquisse par moi imaginée lui semblait parfaitement appropriée à ce but ; il pensait que je n'hésiterais pas à consentir à la cession demandée, si je réfléchissais qu'il m'était impossible d'espérer obtenir, avant un laps de quatre ans, la commande immédiate d'un opéra, vu qu'il avait d'abord à remplir les promesses faites à plusieurs candidats ; naturellement il me semblerait trop long, en attendant cette époque, d'aller colportant mon sujet ; j'en inventerais un nouveau, et je me consolerais certainement d'avoir fait ce sacrifice. Je combattis opiniâtrément cette prétention, sans pouvoir obtenir autre chose que l'ajournement provisoire de la question. Je comptais sur un

prompt retour de Meyerbeer, et je gardai le silence.

Pendant ce temps, je fus engagé par Schlesinger à écrire dans sa *Gazette musicale* : je fournis plusieurs articles développés *Sur la musique allemande*, etc. On goûta surtout vivement une petite nouvelle intitulée : *une Visite à Beethoven*. Ces travaux ne m'ont pas peu aidé à être connu et estimé à Paris. Au mois de novembre de cette année, j'avais complètement terminé la partition de mon *Rienzi*, et je l'envoyai sans retard à Dresde. Ce fut le point culminant de ma situation absolument déplorable : j'écrivis pour la *Gazette musicale* une petite nouvelle, *la Fin d'un musicien allemand à Paris*, dans laquelle je faisais mourir l'infortuné héros avec la profession de foi suivante : « Je crois en Dieu, en Mozart et en Beethoven ». Il était heureux que mon opéra fût terminé, car je me vis forcé de renoncer pour longtemps à l'exercice de tout ce qui était art ; je dus entreprendre, au service de

Schlesinger, des *arrangements* (1) pour tous les instruments du monde, même pour *cornet à pistons* (2) ; à ce prix, je trouvai à ma situation un léger adoucissement. Je passai donc l'hiver de 1841 de la façon la moins glorieuse. Au printemps, je me retirai à la campagne, à Meudon ; la chaude approche de l'été me fit soupirer de nouveau après un travail intellectuel ; l'occasion devait s'en présenter plus tôt que je ne le pensais. J'appris positivement que mon projet de texte pour *le Hollandais errant* avait été déjà communiqué à un poète, Paul Fouché (3), et je vis que si je ne finissais pas par me déclarer prêt à m'en dessaisir, j'en serais entièrement frustré sous n'importe quel

(1) En français.

(2) En français.

(3) Paul Fouché. — Dans une *Étude* publiée par *le Ménestrel* en 1866, sous ce titre : *la Nouvelle Allemagne musicale, Richard Wagner,* par A. de Gasperini, on lit à la page 29 : « *Le Vaisseau-Fantôme*, malgré les vers élégants de M. Paul Fouché et l'honnête musique de Dietsch, sombra après quelques représentations. »

prétexte ; je finis par consentir, pour une certaine somme, à céder ce canevas. Je n'eus alors rien de plus pressé que de traiter mon sujet moi-même en vers allemands. Pour me mettre à l'œuvre, j'avais besoin d'un piano ; car, après avoir interrompu pendant neuf mois toute production musicale, je dus chercher d'abord à me replacer dans une atmosphère musicale : je louai un piano. L'instrument arrivé, je tournai autour, pris d'une véritable angoisse : je tremblais maintenant d'avoir à découvrir que je n'étais plus du tout musicien. Je commençai d'abord par le chœur des matelots et la chanson des fileuses ; en un clin d'œil tout marcha à souhait, et je poussai de bruyants cris de joie à cette constatation, profondément ressentie, que j'étais encore musicien. En sept semaines, l'opéra entier fut composé. Mais, à la fin de ce laps de temps, les plus vulgaires soucis matériels m'accablèrent : il fallut deux grands mois avant que je pusse parvenir à écrire l'ouverture de l'opéra terminé, bien que je la portasse

à peu près achevée dans ma tête. Naturellement je n'eus rien de plus à cœur que de chercher à faire promptement représenter cet opéra en Allemagne : de Munich et de Leipzig on me répondit par cette formule de refus, que l'œuvre ne convenait pas à l'Allemagne. Naïf que j'étais, j'avais cru qu'elle ne convenait qu'à l'Allemagne, parce qu'elle touchait des cordes qui ne sont en état de vibrer que chez l'Allemand.

Je finis par envoyer mon nouveau travail à Meyerbeer à Berlin, en le priant de le faire recevoir au Théâtre royal de cette ville. La chose fut faite assez vite. Mon *Rienzi* étant déjà reçu au théâtre royal de Dresde, j'envisageai la représentation de deux de mes œuvres sur les premières scènes allemandes, et je fus involontairement obsédé de cette pensée, que par une fortune singulière Paris m'avait été du plus grand secours pour l'Allemagne. Quant à Paris même, je n'y avais maintenant plus rien en perspective de quelques années :

je le quittai donc au printemps de 1842. Pour la première fois je vis le Rhin.... ; les yeux mouillés de claires larmes, je jurai, pauvre musicien, une fidélité éternelle à ma patrie allemande.

---

# II

# DÉFENSE D'AIMER

# DÉFENSE D'AIMER

(DAS LIEBESVERBOT)

COMPTE RENDU D'UNE PREMIÈRE REPRÉSENTATION D'OPÉRA

De mon deuxième opéra entièrement achevé, *Défense d'aimer*, je publie seulement une esquisse du texte, en même temps qu'un compte rendu sur la tentative de représentation et les circonstances qui s'y rattachent. Si je m'abstiens d'une semblable communication en ce qui concerne mon premier opéra, *les Fées*, par la raison que cette œuvre n'a nullement eu affaire à la publicité, j'ai cru que je ne pouvais pas complètement passer sous silence cette deuxième œuvre de jeunesse, puisqu'elle a pu parvenir, comme on va le voir, à une publicité véritable, et que l'attention, en cette circonstance, a été attirée sur elle.

J'ai esquissé le poème de cet opéra dans l'été de 1834, pendant un séjour de vacances à Tœplitz, sur lequel mes souvenirs personnels, consignés dans les pages suivantes, sont restés précis.

---

Pendant quelques belles matinées, je m'esquivai de mon entourage, pour aller faire un déjeuner solitaire à la *Schlatenburg*, et en profiter pour noter dans mon calepin l'esquisse d'un nouveau poème d'opéra. Je m'étais emparé dans ce but du sujet de Shakespeare, *Mesure pour mesure*, et, conformément à mes dispositions d'alors, je l'avais fort librement transformé en un *livret* à mon usage, auquel je donnai pour titre : *Défense d'aimer*. Les idées de la *Jeune Europe*, qui hantaient alors les cervelles, et la lecture d'*Ardinghello*, exaspérées qu'elles étaient par les dispositions personnelles dont j'étais animé contre la musique allemande, me fournirent la note fondamentale pour ma conception, spéciale-

ment dirigée contre le puritanisme hypocrite, et conduisant en conséquence à la glorification hardie de la « libre sensualité ». Je ne me donnai pas la moindre peine pour comprendre autrement que dans ce sens l'austère sujet de Shakespeare; je ne vis que le gouverneur sombre et rigoriste brûlant lui-même d'un amour formidablement passionné pour la belle novice, et celle-ci, tout en implorant de lui la grâce de son frère condamné pour un forfait d'amour, allumant dans le rigide puritain la plus funeste flamme par le rayonnement de la belle chaleur de ses sentiments humains. Que ces puissants motifs dramatiques ne fussent si richement développés, dans la pièce de Shakespeare, que pour peser enfin avec plus de force dans la balance de la justice, c'est ce que je ne me souciais nullement de remarquer; une seule chose m'importait, dévoiler ce qu'il y avait de coupable dans l'hypocrisie, et d'antinaturel dans le rôle cruel de censeur. Je laissai donc complète-

ment de côté *Mesure pour mesure*, et je ne m'occupai que de faire châtier l'hypocrite par l'amour vengeur. Je transportai le sujet de la Vienne fabuleuse dans la capitale de la brûlante Sicile : là, un gouverneur allemand, indigné de la liberté, incompréhensible pour lui, des mœurs du pays, tente un essai de réforme puritaine, où il succombe lamentablement. Il est probable que la *Muette de Portici* me fut de quelque secours en cette affaire ; même des réminiscences des *Vêpres siciliennes* ont pu coopérer à la chose : quand je songe qu'en somme le doux Sicilien lui-même, Bellini, entre pour quelque part dans cette composition, je ne puis assurément que sourire de l'étrange *quiproquo* formé à cette occasion par les malentendus les plus drôles.

Ce fut seulement pendant l'hiver de 1835 à 1836 que je parvins à terminer la partition de cet opéra. La chose se fit au milieu du grand désordre d'impressions causé par mes rapports avec le petit théâtre municipal de

Magdebourg, où j'avais conduit l'opéra pendant deux saisons d'hiver (1). De mon contact immédiat avec le train de l'opéra allemand, une étrange dépravation était résultée, qui se remarquait alors dans tout le plan et l'exécution de cette œuvre, au point que personne n'aurait certainement reconnu dans l'auteur de cette partition le jeune enthousiaste de Beethoven et de Weber.

Voici maintenant quel fut son destin.

En dépit d'un appui royal, et malgré l'immixtion du *Comité* du théâtre dans l'administration, notre digne directeur restait empêtré dans une perpétuelle faillite, et il n'y avait pas à songer à la continuation de son entreprise théâtrale sous n'importe quelle forme. Il fallait donc que la représentation de mon opéra, par l'excellent personnel du chant, tout à mes ordres, devînt le point de départ d'un changement complet dans ma position

(1) Voir l'*Esquisse autobiographique*,

critique. Depuis l'été précédent, comme indemnité à certains frais de voyage, j'avais droit à une représentation à mon bénéfice : naturellement je pensai la consacrer à une exécution de mon œuvre, et je m'efforçai de rendre aussi peu coûteuse que possible à la direction cette faveur dont elle m'était redevable. Malgré cela, certains déboursés pour le nouvel opéra étant à la charge de la direction, je convins de lui abandonner la recette de la première représentation, en retour de quoi celle de la deuxième seule me reviendrait. Il ne me sembla pas précisément défavorable que l'époque de la mise à l'étude fût reculée tout à fait vers la fin de la saison ; car je pouvais supposer que le public prêterait une attention particulière aux dernières représentations d'un personnel souvent accueilli par une faveur peu commune. Malheureusement nous n'atteignîmes pas du tout cette fin excellente de la saison, qui avait été fixée aux derniers jours d'avril ; car déjà en mars, pour cause d'inexac-

titude dans le payement des honoraires, les sujets favoris de la troupe, nullement embarrassés de se faire autre part une position meilleure, avaient donné congé à la direction, qui, vu son insolvabilité, n'avait aucun moyen de s'y opposer. J'éprouvai alors une véritable appréhension : il me parut plus que douteux qu'une représentation de ma *Défense d'aimer* pût avoir lieu. La grande popularité dont je jouissais auprès de toute la troupe me procura l'unique avantage de pouvoir décider les chanteurs, non seulement à prolonger leur séjour jusqu'à la fin du mois de mars, mais encore à entreprendre l'étude de mon opéra, étude bien fatigante, étant donné le peu de temps. Ce temps, dans le cas où deux représentations auraient lieu, était si chichement mesuré, que nous avions dix jours seulement pour faire toutes les répétitions. Comme il ne s'agissait nullement d'une opérette facile, mais, en dépit du caractère léger de la musique, d'un grand opéra, avec des morceaux d'ensemble nom-

breux et importants, l'entreprise pouvait à bon droit être traitée de follement audacieuse. Je comptais pourtant sur le succès de l'effort singulier auquel, pour me faire plaisir, se soumirent les chanteurs, en étudiant sans relâche matin et soir ; et, bien qu'il fût tout simplement impossible que les malheureux parvinssent à se sentir quelque peu sûrs d'eux, voire même pour la mémoire, je m'attendais pourtant à un miracle final, opéré par mon habileté déjà acquise de chef d'orchestre. La faculté spéciale que je possédais de soutenir les chanteurs, et de les maintenir, en dépit du manque de sûreté le plus radical, dans un certain courant propre à entretenir l'illusion, se manifesta réellement pendant ces quelques répétitions générales : en leur soufflant constamment les rôles, en chantant avec eux à haute voix, en leur adressant d'énergiques appels concernant l'action nécessaire, je maintins si bien l'ensemble dans la droite voie, qu'on pouvait croire qu'il devait produire un très supportable effet. Malheureu-

sement nous n'avions pas réfléchi qu'à l'exécution, en présence du public, tous ces énergiques moyens pour mettre en mouvement la machine dramatico-musicale devraient se borner exclusivement aux indications de mon bâton de mesure et aux jeux de ma physionomie. En réalité, les chanteurs, notamment ceux du personnel masculin, manquaient si extraordinairement de sûreté, qu'il en résultait un embarras qui, d'un bout à l'autre de leurs rôles, en paralysait l'action. Le premier ténor, le moins doué de mémoire, cherchait avec la meilleure volonté du monde à suppléer au caractère vif et provoquant de son rôle (l'écervelé Lucio), par la routine qu'il avait acquise dans *Fra Diavolo* et *Zampa*, mais surtout par un panache multicolore, démesurément grand et ondoyant. Malgré cela, il n'y avait pas à en vouloir au public de n'avoir absolument pas vu clair aux détails d'une action simplement chantée, alors surtout que la direction n'était pas venue à bout de

faire imprimer le texte séparé. A l'exception de quelques traits des chanteuses, accueillis même avec succès, l'ensemble, que j'avais conçu dans le sens d'une action et d'un dialogue hardis et énergiques, resta, sur la scène, un jeu musical d'ombres chinoises, auquel l'orchestre, avec un tapage souvent exagéré, prêta le généreux concours de ses épanchements confus. Comme détail caractéristique de ma façon de traiter la couleur instrumentale, je citerai ce fait : le chef d'une musique militaire prussienne, qui d'ailleurs avait fort goûté l'œuvre, jugea nécessaire de me donner, en vue de mes compositions futures, de bienveillantes instructions pour l'emploi de la grosse caisse.

Avant de faire part du sort ultérieur de cette singulière œuvre de jeunesse, je m'attarderai encore à donner un court aperçu de son caractère, notamment au point de vue du poème.

La pièce de Shakespeare, d'une tenue très

austère dans le fond, avait été ainsi modifiée dans mon sujet.

Un roi de Sicile anonyme quitte son royaume, je suppose, pour faire un voyage à Naples; il transmet au gouverneur par lui investi (simplement nommé Friedrich, afin de lui donner le caractère allemand), le plein pouvoir d'employer tous les moyens de sa propre puissance pour tenter de réformer radicalement les mœurs de la capitale, desquelles s'est scandalisé le rigide conseiller.

Au début de la pièce, on voit les officiers de la force publique en plein travail, les uns fermant les lieux de plaisir du peuple, dans un faubourg de Palerme, les autres les rasant et emmenant prisonniers leurs habitants, hôteliers et valets. Le peuple s'oppose à cette entreprise; grande batterie : au plus fort du tumulte le chef des sbires, Brighella (basse bouffe), après un roulement de tambour qui ramène le calme, donne lecture de l'arrêté du gouverneur, conformément auquel il a été

procédé comme il est dit plus haut, afin d'assurer l'amélioration des mœurs. Une risée générale, un chœur ironique, interrompent la lecture; Lucio (ténor), jeune gentilhomme et libertin jovial, semble vouloir s'ériger en meneur du peuple; il trouve aussitôt l'occasion de s'intéresser plus à fond à la cause des opprimés; apercevant sur sa route son ami Claudio (autre ténor), qu'on emmène en prison, il apprend de lui qu'en vertu d'une très vieille loi exhumée par Friedrich, Claudio doit être puni de mort pour un méfait d'amour. Il a rendu mère sa bien-aimée, dont la main lui avait été jusqu'alors refusée par des parents hostiles. A la haine de la famille s'associe le zèle rigoriste de Friedrich; Claudio craint que la chose ne finisse au pis, et n'attend plus son salut que de la clémence, aussitôt que sa sœur Isabella pourra réussir, par son intercession, à changer le cœur de l'inflexible gouverneur. Lucio promet à son ami de partir à l'instant pour aller chercher Isabella au couvent des Filles de Sainte-

Élisabeth, où elle vient d'entrer comme novice.

Là, dans la paisible enceinte du cloître, nous apprenons maintenant à mieux connaître cette sœur, par un dialogue intime avec son amie Marianne, entrée aussi comme novice. Marianne découvre à l'amie dont elle a été trop longtemps séparée le triste destin qui l'a conduite ici. Elle a été décidée, par la promesse d'une fidélité éternelle, à s'unir secrètement d'amour avec un homme d'une haute situation ; mais elle s'est vue enfin abandonnée de lui au milieu d'une extrême détresse, et même persécutée, car le traître s'est aussi révélé à elle comme l'homme le plus puissant de l'État ; ce n'est ni plus ni moins que le gouverneur actuel du roi. L'indignation d'Isabella éclate en accents enflammés et ne s'apaise qu'à la suite de la résolution de quitter un monde où a pu se commettre impunément un si monstrueux forfait.

Mais quand Lucio vient lui apprendre le sort de son propre frère, l'aversion qu'elle

éprouve pour l'erreur de ce dernier se change à l'instant en une colère éclatante contre l'infamie de l'hypocrite gouverneur : cette faute infiniment moindre que la sienne, cette faute d'un frère qu'au moins nulle trahison n'a souillé, c'est lui qui prétend la châtier si cruellement ! Sa vive effervescence la montre à Lucio sous un jour imprévu d'extrême séduction; subitement enflammé d'un violent amour, il la presse d'abandonner pour toujours le couvent et d'accepter sa main. Pleine de dignité, elle sait aussitôt maintenir à distance l'audacieux; mais elle se décide sans hésitation à accepter qu'il lui fasse escorte jusqu'au tribunal où siège le gouverneur.

Ici se prépare la scène du jugement, à laquelle je donnai pour introduction un interrogatoire burlesque de divers délinquants contre les mœurs, par le chef des sbires, Brighella. Le sérieux de la situation n'en devient que plus frappant, quand la sombre figure de Friedrich,

commandant le silence, fait son entrée au milieu du déchaînement tumultueux de la populace, et quand l'interrogatoire de Claudio est entrepris par le gouverneur lui-même dans des termes rigoureux. Déjà l'inexorable juge va prononcer la sentence. Survient Isabella, demandant avant tout de l'entretenir seul à seul. Pendant cet entretien, elle se maîtrise avec une noble réserve en face de cet homme qu'elle redoute et méprise pourtant, tout en ne s'adressant d'abord qu'à son indulgence et à sa miséricorde. Les objections qu'il lui oppose augmentent la chaleur de ses sentiments : elle présente sous un jour touchant la faute de son frère, elle implore le pardon d'une erreur si humaine, et nullement inexcusable. Remarquant l'impression produite par son chaleureux exposé, elle continue avec une ardeur toujours croissante, elle en appelle à ce cœur de juge qui maintenant se ferme avec tant de dureté, à ce cœur qui ne peut pas être toujours resté entièrement fermé aux mêmes sentiments qui

ont entraîné ce frère, à ce cœur dont elle invoque en ce moment la propre expérience pour l'aider en sa requête pleine d'angoisse. La glace est maintenant rompue : Friedrich, ému au plus profond de l'être par la beauté d'Isabella, ne se sent plus maître de lui-même. Il promet de lui accorder ce qu'elle demande, au prix de son propre amour. A peine s'est-elle rendu compte d'avoir causé cet effet inattendu, qu'en un accès de la plus vive indignation contre une si inconcevable infamie, elle court à la porte et à la fenêtre, appelant le peuple afin de démasquer l'hypocrite aux yeux du monde entier. Déjà la foule soulevée fait irruption dans la salle du tribunal, quand Friedrich, grâce aux efforts d'une énergie désespérée, parvient à démontrer à Isabella, au moyen de quelques indications significatives, l'impossibilité de réussir dans son dessein : il contesterait hardiment son accusation, il expliquerait la proposition qu'il lui a faite comme un moyen d'épreuve, et sans aucun doute on ajouterait foi

à ses paroles, dès qu'il s'agirait de repousser le reproche d'avoir fait une proposition libertine. Isabella, confuse elle-même et troublée, reconnaît ce qu'il y avait d'excessif dans sa tentative, et s'abondonne à la rage muette du désespoir. Mais lorsque Friedrich, de nouveau, annonce au peuple la suprême rigueur, et à l'accusé sa sentence, Isabella, guidée par le douloureux sort de Marianne, s'arrête, avec la rapidité de l'éclair, à l'expédient sauveur d'obtenir par la ruse ce qu'il semble impossible d'atteindre par la franche violence. C'est pourquoi ses sentiments, par un retour brusque, passent de la plus profonde affliction au plus libre enjouement: elle s'adresse au frère désolé, à son ami consterné, à la foule perplexe, en annonçant qu'elle leur prépare à tous la plus plaisante aventure ; car les réjouissances du carnaval, que le gouverneur vient de défendre sévèrement, doivent être fêtées cette fois avec une extravagance toute particulière : en effet, cet homme aux interdictions redoutées ne se

montre aussi cruel qu'en apparence, afin de surprendre d'autant plus agréablement le monde par sa joyeuse participation à tout ce qu'il a interdit. Tous la croient devenue folle ; Friedrich notamment, en termes d'une dureté passionnée, lui remontre son inconcevable démence ; mais quelques mots d'Isabella suffisent pour pousser au vertige le gouverneur lui-même, car elle murmure à son oreille, en une confidence furtive, la promesse de combler tous ses vœux, et de lui adresser, pour la nuit suivante, un message lui annonçant le bonheur.

Ainsi se termine le premier acte, au milieu de l'agitation la plus vive. — Quel est ce plan si rapidement conçu par l'héroïne ? C'est là ce que nous apprenons au début du second acte. — Isabella se rend à la prison de son frère pour éprouver d'abord s'il est encore digne de la délivrance. Elle lui découvre les propositiens outrageuses de Friedrich, et lui demande s'il désire, au prix du déshonneur de sa sœur,

sauver sa vie forfaite. Aux sentiments d'extrême colère de Claudio, à son empressement au sacrifice, succède une disposition attendrie qui fait passer l'infortuné de la tristesse à la faiblesse, quand il prend congé de sa sœur pour la vie, et la charge des plus émouvants adieux pour la fiancée en deuil qu'il abandonne. Isabella, toute prête à lui annoncer sa délivrance, s'arrête consternée, quand elle voit son frère déchoir du plus noble enthousiasme jusqu'à l'aveu timide de son amour de vivre, jusqu'à cette demande craintive : le prix de son salut lui paraît-il donc exorbitant ? Elle se lève avec horreur, repousse loin d'elle ce frère indigne, et lui annonce qu'il n'a plus qu'à joindre à une mort ignominieuse son entier mépris. Après l'avoir rendu au geôlier, son attitude, par un changement rapide, revêt de nouveau l'expression sereine et fière d'une âme résolue : il est vrai, elle se décide à punir les hésitations de son frère en prolongeant l'incertitude où il doit rester sur son sort ; mais elle

n'en persiste pas moins dans son projet de délivrer le monde du plus affreux hypocrite qui ait jamais voulu lui dicter des lois. Elle a fait savoir à Marianne qu'au rendez-vous convenu avec Friedrich pour la nuit prochaine, Marianne doit se substituer à son amie Isabella, objet d'une perfide convoitise ; elle envoie donc à Friedrich l'invitation à ce rendez-vous, qui, pour mieux envelopper l'ennemi dans sa perdition, doit se passer sous le masque et le déguisement, en un lieu de plaisir interdit par le gouverneur lui-même. Ayant formé le dessein de punir aussi cet écervelé de Lucio pour l'audacieuse proposition d'amour faite à la novice, elle lui fait part de la convoitise de Friedrich et de la résolution, à laquelle elle se suppose forcée par la nécessité, de céder à ses désirs ; elle explique la chose avec une aisance si inimaginable, que le franc étourdi d'auparavant en éprouve la stupéfaction la plus sérieuse, la rage la plus désespérée ; il jure que s'il convient à la noble vierge de subir cet outrage inouï, il tentera

pour sa part de l'écarter d'elle de tout son pouvoir : il mettrait plutôt tout Palerme à feu et à sang.

Enfin il prend des mesures pour que tout ce qu'il a d'amis et de connaissances se réunisse ce soir-là à la sortie du Corso, sous prétexte d'inaugurer la grande mascarade interdite du carnaval. Là, à la tombée de la nuit, au moment où déjà la joie et la turbulence entrent en branle, Lucio se présente avec une chanson extravavagante de circonstance ayant pour refrain :

A quiconque avec nous n'exulte pas en chœur,
Enfoncez le poignard au cœur !

Il parvient à provoquer la multitude à la révolte ouverte et sanglante. Au moment où une bande de sbires, sous les ordres de Brighella, s'approche pour disperser la foule bigarrée, le plan séditieux doit déjà entrer en exécution ; mais Lucio réclame pour l'instant une dernière concession, celle de se disperser dans le voisi-

nage ; car c'est ici que Lucio doit gagner d'abord le vrai chef de leur entreprise : voici l'endroit même du prétendu rendez-vous avec le gouverneur, l'endroit dont Isabella, dans son arrogance, lui a livré le secret. C'est Friedrich que guette Lucio : il le reconnaît en effet, sous un masque qui le dissimule avec soin, il l'arrête au passage, et, l'autre se dégageant avec énergie, il va le poursuivre à grands cris, et flamberge au vent ; mais il est lui-même retenu et égaré par les soins d'Isabella, cachée dans un bosquet voisin. Isabella sort alors du bosquet ; elle se réjouit de la pensée qu'à l'instant même l'époux infidèle est rendu à cette Marianne qu'il avait trahie ; aussitôt, croyant tenir en main la lettre de grâce promise, elle est sur le point de renoncer débonnairement à toute vengeance ultérieure, quand, ayant décacheté l'écrit à la lueur d'une torche, elle reconnaît avec épouvante l'ordre d'exécution aggravé, cet ordre qui, grâce à la corruption du geôlier, fut remis entre ses mains, à ce

moment où elle se vit dans le cas imprévu de retenir à son frère la nouvelle de son pardon. Après de rudes combats contre la passion qui le rongeait, Friedrich, reconnaissant son impuissance contre cet ennemi de son repos, avait résolu de périr, et bien qu'en criminel, du moins en homme d'honneur. Une heure dans les bras d'Isabella, puis sa propre mort..... selon la même loi par la rigueur de laquelle la vie de Claudio doit rester irrévocablement condamnée. Isabella, ne voyant dans cette façon d'agir qu'une nouvelle accumulation d'ignominies par l'hypocrite, laisse éclater encore une fois la fureur du plus cuisant désespoir. A son appel à la révolte immédiate contre le plus infâme des tyrans, le peuple tout entier se précipite en une masse confuse, bigarrée, passionnée : Lucio, qui survient aussi, dissuade cependant la foule, en termes d'une violente amertume, de prêter l'oreille à l'emportement de cette femme qui certainement les tromperait tous comme elle l'a trompé;

car il est sous l'illusion de sa très ignominieuse déloyauté. Nouvelle confusion, désespoir grandissant d'Isabella : soudain, derrière la scène, cris burlesques de Brighella, appelant à l'aide : enveloppé lui-même dans cette intrigue de la jalousie, il s'est emparé par méprise du gouverneur masqué, et le fait ainsi découvrir. Friedrich est démasqué. Tremblante et contre lui serrée, Marianne est reconnue ; la surprise, la colère, la joie se propagent ; les explications nécessaires ont lieu rapidement ; Friedrich demande d'un air sombre à subir le jugement du roi qui revient, pour encourir la peine capitale. Claudio, qui a été délivré de sa prison par la multitude en délire, lui apprend que la peine de mort, en ce temps-ci, ne frappe pas les méfaits d'amour. De nouveaux messagers annoncent l'entrée inattendue du roi dans le port ; on décide de former une grande mascarade, et de se porter ainsi, en guise de joyeux hommage, à la rencontre du prince bien-aimé qui, à la joie de son cœur, reconnaîtra bien

quel mauvais effet doit faire le sombre puritanisme allemand en cette chaude terre de Sicile. C'est de lui qu'on rapporte ce mot : « J'ai plus de plaisir à l'animation des fêtes qu'à vos sombres lois. » Friedrich, avec son épouse Marianne, de nouveau unie à lui, doit maintenant ouvrir la marche ; après eux, Lucio et la novice, à jamais perdue pour le cloître, forment un deuxième couple.....

Cette action vive, ces scènes dont la conception, à maint égard, peut bien être qualifiée de hardie, je les avais rédigées dans un style qui n'était pas sans convenance, et en vers soignés. La police se heurta d'abord au titre de l'œuvre : si je ne l'avais changé, il aurait été cause de la ruine complète de mes plans d'exécution. Nous nous trouvions dans la semaine sainte, époque où les représentations de pièces légères ou simplement frivoles étaient interdites au théâtre. Heureusement le magistrat préposé à la chose, avec qui j'avais à négocier là-dessus, n'était pas entré plus avant dans le détail du

poème ; et comme j'assurais qu'il était composé d'après une pièce très sérieuse de Shakespeare, on se contenta de la modification du titre, qui, surtout, semblait choquant, tandis que la dénomination *la Novice de Palerme* ne paraissait rien contenir de scabreux, et que nul autre scrupule ne s'était élevé au sujet de l'impropriété de ce second titre.

Je n'eus pas la même chance à Leipzig, où, peu de temps après, j'essayai de glisser ma nouvelle œuvre en remplacement de mes *Fées*, sacrifiées. J'espérais amadouer et gagner à mon projet le directeur du théâtre en adjugeant le rôle de Marianne à sa propre fille, qui débutait dans l'opéra ; mais il trouva dans la tendance du sujet, qu'il avait comprise, un prétexte fort présentable de repousser mon œuvre. Il prétendait que si le magistrat de Leipzig en permettait la représentation, ce dont il doutait fort par respect pour cette autorité compétente, en tous cas lui-même, en père consciencieux, ne laisserait pas sa fille y figurer.

Cette particularité délicate de mon livret, chose curieuse, ne me fit pas le moindre tort lors de l'exécution à Magdebourg ; car le sujet, comme je l'ai dit, resta purement et simplement ignoré du public, à cause de la façon absolument embrouillée dont il fut joué. Cette circonstance, le fait que pas une opposition ne s'était manifestée contre la *tendance*, rendait donc possible encore une deuxième représentation ; d'aucune part il ne s'éleva de réclamation à l'encontre, car personne ne s'en souciait. Je sentais bien que mon opéra n'avait fait aucune impression, et qu'il avait laissé le public dans une disposition tout à fait indécise sur ce que pouvait bien vouloir dire tout cela ; je comptais pourtant sur une bonne, voire une forte recette, vu que c'était là la dernière représentation de notre troupe d'opéra ; considération qui ne m'empêcha pas de demander, pour le prix des places, ce qu'on appelait le *fort* tarif. S'est-il trouvé quelques personnes dans la salle avant le début de l'ouverture ?

Question sur laquelle il m'est difficile de me prononcer à coup sûr : environ un quart d'heure avant le moment en question, j'aperçus seulement ma propriétaire et son mari, et, chose très surprenante, un Juif polonais, en grand costume, aux fauteuils d'orchestre. Néanmoins j'espérais encore une plus grande affluence, quand soudain les scènes les plus inouïes se passèrent dans les coulisses. Là, le mari de ma première chanteuse (qui jouait Isabella) battait le deuxième ténor (qui chantait Claudio); ce dernier était un tout jeune et joli homme, depuis longtemps, l'époux mortifié nourrissait secrètement contre lui une rancune jalouse. Il semblait que ce mari, après s'être convaincu comme moi au rideau de l'état du public, jugeait enfin arrivée l'heure si longtemps attendue où, sans causer de dommage à l'entreprise théâtrale, il pourrait exercer sa vengeance sur l'amant de sa femme. Claudio, vigoureusement frappé et poussé par lui, dut, le malheureux, s'esquiver au vestiaire, le

visage en sang. Isabella, ayant eu vent de la chose, se précipita désespérée au-devant de son mari furieux, et en reçut de si violentes bourrades, qu'elle tomba en convulsions. Le désordre du personnel ne connut bientôt plus de bornes ; on prit parti pour et contre, et peu s'en fallut qu'on n'en vînt à une mêlée générale : car il semblait que cette malheureuse soirée parût convenir à tous pour le règlement de compte final des prétendues offenses réciproques. Il devint de toute évidence que le couple, endommagé par la *défense d'aimer* du mari d'Isabella, était devenu incapable d'entrer en scène ce jour-là. Le régisseur fut dépêché devant le rideau, pour annoncer à la petite société singulièrement choisie qui se trouvait dans la salle que, « par suite d'empêchements survenus », la représentation de l'opéra ne pourrait avoir lieu.....

Nul autre essai ne fut plus jamais tenté pour réhabiliter mon œuvre de jeunesse.

# III

## LE RETOUR A DRESDE DES CENDRES DE WEBER

RACONTÉ PAR RICHARD WAGNER

(1844)

## COMPTE RENDU

### SUR LE RETOUR, DE LONDRES A DRESDE,

## DES RESTES MORTELS DE CHARLES-MARIE DE WEBER

(Extrait des *Souvenirs de ma vie)*

Un événement solennel et beau influa sur les dispositions dans lesquelles, au terme de l'année écoulée, j'achevais la composition de *Tannhäuser ;* il eut pour moi l'avantage de neutraliser les distractions croissantes qui me venaient de diverses relations extérieures. Ce fut la translation, de Londres à Dresde, des restes mortels de Charles-Marie de Weber, heureusement accomplie en décembre 1844. Il y avait des années qu'un comité s'était formé dans ce but et faisait de la propagande pour cette translation. On fut informé par un voyageur que le modeste cercueil qui gardait la cendre

de Weber avait été déposé dans un coin écarté de l'église Saint-Paul à Londres, avec un tel manque d'égards, qu'on pouvait craindre de ne pouvoir le retrouver dans quelque temps. Mon énergique ami, le professeur Lœwe, avait tiré parti de cette nouvelle pour pousser la Liedertafel, dont il était le président passionnément actif, à prendre en main cette entreprise de la translation. Le concert donné par les chœurs d'hommes pour subvenir aux frais avait produit un résultat relativement important; on voulut alors engager l'intendance du théâtre à s'affirmer dans le même sens; mais tout d'abord on se heurta là, aux lieux mêmes où dirigea le maître, à une résistance tenace. Le comité fut averti, de la part de la direction générale, que le roi éprouvait des scrupules religieux à l'encontre d'un projet destiné à troubler le repos d'un mort. Si en droit qu'on fût de ne pas ajouter grande foi au motif allégué, il n'en était pas moins impossible de rien obtenir; ce fut alors qu'utilisant ma nouvelle posi-

tion pleine d'espoir de *capellmeister*, on me fit entrer dans le plan. Je me prêtai à la chose avec beaucoup d'ardeur ; je me laissai nommer président ; on m'adjoignit une autorité en matière d'art, le directeur du cabinet des antiques, M. le conseiller aulique Schulz, et qui plus est banquier. La propagande fut de nouveau activement poussée ; de tous côtés furent publiés des appels ; des plans détaillés furent esquissés, et surtout d'innombrables séances eurent lieu. J'entrais donc de nouveau en antagonisme avec mon chef M. de Lüttichau ; certainement, si la chose avait pu se faire, il m'aurait volontiers, au nom de la volonté royale prétextée, opposé tout simplement une interdiction absolue ; mais de précédentes expériences lui avaient fait trouver quelque déboire (1), pour employer le langage familier dont usait d'habitude M. de Lüttichau, à entrer en contestation avec moi sur de pareils sujets.

(1) Il y a dans le texte allemand : *lui avaient fait trouver* UN CHEVEU.

En tous cas, cette opposition royale ne s'était pas si manifestement prononcée contre l'entreprise, et il lui fallait bien reconnaître enfin que ladite volonté n'aurait pu faire obstacle au projet au point de vue de l'initiative privée, mais au contraire susciter quelque rancune contre la cour, dans le cas où le théâtre royal, auquel Weber avait appartenu autrefois, se confinerait dans une abstention hostile; M. de Lüttichau essaya donc plutôt, par des raisons de sentiment, de me détourner de ma participation à ce projet; sans elle, à son avis, l'affaire ne pourrait pas arriver à bonne fin. Il me représenta notamment combien il lui était difficile d'admettre que des honneurs si exagérés fussent rendus précisément à la mémoire de Weber, tandis que pour feu Morlacchi, dont le service à la chapelle royale avait duré bien plus longtemps, personne ne songeait à aller chercher ses cendres en Italie. « Supposez, me disait-il, que Reissiger vienne à mourir dans une station balnéaire ; sa femme pourrait à bon

droit, aussi bien que le fait maintenant Mme de Weber, demander qu'on fît venir le corps de son mari avec la croix et la bannière. » Je fis en sorte de le tranquilliser là-dessus; si je ne réussis pas à lui faire saisir clairement la différence où s'embrouillait son esprit, je parvins au moins à le convaincre que l'affaire allait maintenant prendre son essor, d'autant mieux que le théâtre royal de Berlin venait d'annoncer une représentation au bénéfice de notre œuvre. En effet, à l'instigation de Meyerbeer, à qui mon comité s'était adressé, cette représentation eut lieu avec *Euryanthe*, et, joli résultat, fournit un contingent de 2,000 thalers net. Quelques théâtres d'ordre inférieur suivirent; il n'était plus possible au théâtre royal de Dresde de rester plus longtemps en arrière; il se trouva que nous pûmes dès lors présenter à notre banquier un capital suffisant pour subvenir aux frais de translation, aussi bien qu'à la commande d'une tombe convenable avec monument approprié; de plus, nous pû-

mes encore prélever un fond de réserve pour arriver un jour à élever une statue à Weber. L'aîné des deux fils qui avaient survécu au maître défunt partit lui-même à Londres pour ramener les cendres de son père. Ce retour eut lieu par l'Elbe; la dépouille atteignit enfin le débarcadère de Dresde, où elle devait être pour la première fois transportée en terre allemande. Ce transport devait s'opérer le soir, à la lueur des torches, avec le défilé d'un cortège solennel; je m'étais chargé de pourvoir à la musique funèbre qui devait être exécutée pour la circonstance. Je la composai avec deux motifs d'*Euryanthe :* la musique qui dans l'ouverture caractérise l'apparition du fantôme me servit d'introduction à la cavatine d'*Euryanthe :* « Ici, tout près de la source » (1), que je transposai en *si bémol* majeur, sans y rien changer, en lui enchaînant, en guise de conclusion, la reprise du premier motif transfiguré,

(1) N° 3 du troisième acte, en *sol* majeur.

comme à la fin de l'opéra. Ce morceau symphonique s'adaptait donc fort bien à la circonstance; je l'avais orchestré pour quatre-vingts instruments à vent choisis, et j'avais eu là l'occasion d'étudier à fond, entre autres choses, l'emploi de leurs registres les plus doux; je remplaçai le *tremolo* des altos, qui scande de ses frémissements la partie empruntée à l'ouverture, par vingt tambours voilés jouant *pianissimo;* j'obtins ainsi, même dès les répétitions au théâtre, une impression d'ensemble si exceptionnellement saisissante, et surtout si exactement en harmonie intime avec nos souvenirs sur Weber, que M^me^ Schrœder-Devrient, présente à la répétition, et qui, il faut le dire, avait été en relations personnelles d'amitié avec le maître, fut enlevée aux plus hauts sommets de l'émotion, et que je pus me féliciter de n'avoir jamais rien fait qui répondît si parfaitement au but. L'exécution de cette musique en plein air, pendant le cortège solennel, ne fut pas d'un effet moins heureux; des

difficultés spéciales devant résulter de la mesure très lente, et que nulle indication rythmique ne caractérisait clairement, j'avais fait complètement évacuer la scène, à la répétition générale : je gagnai ainsi l'espace nécessaire pour faire évoluer autour de moi les musiciens tout en exécutant le morceau, après l'avoir convenablement étudié. — Des témoins qui, des fenêtres, virent arriver et passer le cortège, m'assurèrent que l'impression de solennité avait été d'une grandeur inexprimable.

Nous avions déposé provisoirement le cercueil dans la petite chapelle funéraire du cimetière catholique à Friedrichstadt, où l'attendait M^me^ Devrient avec une couronne, discret et modeste hommage de bienvenue ; le matin suivant s'accomplit l'ensevelissement solennel dans le caveau préparé par nos soins. En même temps que l'autre président du comité, je fus chargé de l'honneur de prononcer une oraison funèbre. Pour la composer, une

circonstance toute récente et particulièrement touchante me fournissait matière : la mort du fils cadet du maître défunt, Alexandre de Weber, arrivée peu de temps avant cette translation. La perte inattendue de ce jeune homme à la fleur de l'âge avait causé à sa mère une si effrayante secousse, que si notre entreprise n'avait pas été déjà trop engagée dans la voie du succès, nous nous serions vus presque obligés d'y renoncer, car la veuve semblait disposée à reconnaître dans cette nouvelle et terrible perte un arrêt du ciel, qui signalait ainsi comme un péché de vanité ce désir de transférer la dépouille de celui qui était pour longtemps parti. Voyant que le public, dans sa sentimentalité particulière, donnait aussi accès à des imaginations de ce genre, je me regardai comme chargé du devoir de présenter au contraire notre entreprise sous son vrai jour; j'y réussis de telle sorte, qu'il ne s'éleva plus la moindre objection contre ma justification, à ce qu'on m'attesta de toutes parts. Ce

fut une occasion de faire à mon propre sujet une expérience particulière; car, pour la première fois de ma vie, j'étais chargé de prononcer en public un discours solennel. Depuis, quand le cas s'est présenté de faire des discours, je n'ai jamais parlé que *ex tempore;* pour ce début, et afin de donner à ma harangue la concision nécessaire, je l'avais cependant développée par écrit et apprise par cœur. Tout plein de mon sujet et des réflexions qu'il m'avait inspirées, je me croyais si sûr de ma mémoire, que je n'avais songé à prendre aucune mesure pour qu'on me vînt en aide; aussi causai-je à mon frère Albert, qui se tenait non loin de moi pendant la cérémonie, un instant de vive perplexité, au point qu'il m'avoua m'avoir maudit, dans l'excès de son saisissement, pour ne pas lui avoir remis le manuscrit afin qu'il me soufflât. En effet, il m'était arrivé ceci : ayant commencé mon discours à voix claire et pleine, je fus, pendant un instant, si vivement affecté par l'impression

presque effrayante que produisirent sur moi ma propre parole, sa sonorité et son accent, que, dans une absence complète, je crus, de même que je m'*entendais*, me *voir* en face de cette foule qui retenait son souffle pour m'écouter; et tandis que je m'*objectivais* ainsi vis-à-vis de moi-même, je tombai dans un état de concentration absolue, où j'attendais le déroulement de l'action captivante qui allait se passer devant moi, absolument comme si je n'avais pas été la même personne qui d'ailleurs se tînt à cette place, et eût à porter la parole. Je n'éprouvai pas la moindre anxiété, pas même le moindre trouble; il se produisit seulement, après une interruption convenable, un arrêt si démesurément long, que ceux qui me virent ainsi immobile, absorbé, le regard absent, ne surent que penser de moi. Enfin mon propre silence prolongé, et l'immobilité muette de la foule, qui m'environnait me rappelèrent que j'étais là non pour écouter, mais pour parler; je revins aussitôt à moi, et je prononçai

mon discours jusqu'au bout avec un débit si coulant, que le célèbre acteur Émile Devrient m'affirma ensuite qu'il en avait été impressionné de la plus surprenante façon, non seulement comme spectateur intéressé aux funérailles les plus émouvantes, mais encore et surtout en qualité de déclamateur dramatique. La cérémonie se termina par l'exécution d'une poésie composée et mise en musique par moi ; écrite pour voix d'hommes, et fort difficile, elle fut parfaitement rendue, sous la direction des meilleurs chanteurs de notre théâtre. M. de Lüttichau lui-même, présent à cette cérémonie, me déclara qu'il était désormais persuadé de la légitimité de l'entreprise, et gagné à notre cause.

Ce fut là un beau résultat dont j'eus à me réjouir, et qui satisfit à mes sentiments les plus profonds, les plus intimes ; si quelque chose encore y avait manqué, la veuve de Weber, à qui je rendis visite à la sortie du cimetière, aurait contribué, par l'extrême cordialité de

ses effusions, à dissiper tout nuage à mes yeux. Pour moi, il y avait dans ce fait un sens profond : dans mes premières années d'adolescence, ayant été conquis à la musique, avec une passion si exaltée, par l'apparition débordante de vie de Weber, ayant été, ensuite, si douloureusement frappé par la nouvelle de sa mort, maintenant, dans mon âge viril, par cette seconde et dernière inhumation, je venais d'entrer, pour ainsi dire, en contact immédiat et personnel avec lui. D'après la portée de mes relations d'autrefois avec les maîtres vivants de l'art musical, et d'après les expériences que je fis d'eux, on peut présumer à quelle source avaient à se fortifier mes aspirations vers un commerce intime avec les maîtres. Il n'était pas consolant de porter ses regards, du tombeau de Weber, sur ses successeurs vivants ; mais le peu d'espoir laissé par cette perspective ne devait qu'avec le temps se manifester clairement à moi.

## DISCOURS

### PRONONCÉ AU DERNIER LIEU DE REPOS DE WEBER

Repose donc ici ! Qu'ici soit le lieu sans faste qui nous garde ta chère dépouille ! Et quand bien même elle serait étalée là-bas en des tombeaux princiers, dans la plus orgueilleuse cathédrale d'une orgueilleuse nation, nous osons espérer pourtant que tu aurais préféré choisir, pour lieu suprême de repos, une tombe modeste en terre allemande..... Tu n'appartenais certes pas à cette race de froids ambitieux qui n'ont pas de patrie, qui préfèrent le pays du monde où leur avidité d'honneurs trouve pour prospérer le sol le plus riche..... Si une nécessité fatale t'a entraîné là-bas, où le génie lui-même, pour avoir cours, doit se mettre à l'encan, au moins tu as eu le temps de tourner tes regards passionnés vers le foyer natal, vers la demeure modeste et champêtre, où, près de ta chère femme, mélodies sur mé-

lodies jaillissaient de ton cœur. « Ah! si j'étais encore près de vous, mes aimés! » Ce fut là le dernier soupir avec lequel, là-bas, tu pris congé de nous!..... Si tu fus une âme si chaudement enthousiaste, qui nous blâmerait de te payer de retour avec le même entraînement, d'avoir partagé de tout cœur avec toi cet enthousiasme, de nous être abandonnés volontiers au vœu silencieux, de te posséder encore auprès de nous dans la chère patrie? Oh! cet enthousiasme! il t'a fait, avec une sympathique violence, le bien-aimé de ton peuple! Il ne fut jamais au monde un musicien plus *allemand* que toi! Vers quelque région, dans quelque royaume lointain, éthéré, de l'imagination, que t'emportât ton génie, il restait pourtant enchaîné par mille fibres délicates à ce cœur du peuple allemand, avec lequel il pleura et sourit, comme une âme croyante d'enfant, quand elle écoute attentive les légendes et les contes de son pays. Oui, ce fut cette ingénuité d'enfant qui guida, comme

un bon ange, ton esprit viril, qui le conserva toujours pur et chaste ; et c'est en cette chasteté d'âme que gisait ton originalité : en gardant toujours sans tache cette magnifique vertu, tu n'avais pas besoin de réfléchir, de découvrir..... tu n'avais qu'à *sentir*, tu avais ainsi découvert la plus profonde source de beauté! Tu l'as conservée jusqu'à ta mort, cette suprême vertu, jamais tu ne pus la sacrifier, jamais tu ne pus te défaire de ce bel héritage de ton origine allemande, jamais tu n'aurais pu nous trahir!..... Vois, maintenant l'Angleterre te rend justice, la France t'admire, mais seule l'Allemagne peut t'*aimer;* tu es sa chose, tu es un beau jour de son existence, une chaude goutte de son sang, une parcelle de son cœur....., qui donc nous blâmerait d'avoir voulu que ta cendre devînt aussi une parcelle de son sol, du sol de la chère patrie allemande?

Encore une fois, ne nous adressez pas de reproches, vous qui méconnaissez le génie pro-

pre du cœur allemand, de ce cœur qui s'exalte si volontiers, quand il aime ! Si c'était de l'exaltation qui nous faisait soupirer après la chère dépouille de notre Weber bien-aimé, c'était cette exaltation qui nous fait si étroitement lui ressembler, l'exaltation qui fit épanouir toutes les riches floraisons de son esprit, pour laquelle le monde l'admire, pour laquelle nous l'aimons..... C'est donc une œuvre d'amour que nous pensons accomplir, cher Weber, toi qui jamais ne recherchas l'admiration, mais seulement l'amour, quand nous te dérobons aux regards de ceux qui t'admirent pour te rendre aux étreintes de ceux qui t'aiment. Loin du monde devant qui tu brillas, nous accompagnons ton retour au pays natal, au sein de ta famille ! Demandez au héros parti pour vaincre ce qui lui cause le plus de joie, après les jours glorieux passés au champ d'honneur ? Assurément, c'est le retour dans la patrie où sa femme et ses enfants l'attendent. Et voyez, ici nous n'avons pas besoin de parler par figure :

ta femme, tes enfants t'attendent, véritablement. Bientôt, au-dessus de ton lit de repos, tu entendras les pas de l'épouse fidèle qui si longtemps, si longtemps attendit ton retour, et qui maintenant, accompagnée d'un fils chéri, pleure, sur le bien-aimé revenu, les plus brûlantes larmes d'amour. Elle appartient au monde des vivants....., tu es devenu un esprit bienheureux, elle ne peut, les yeux dans les yeux, te souhaiter la bienvenue..... ; aussi Dieu a-t-il envoyé un messager pour accueillir ton retour, pour te souhaiter la bienvenue de tout près, les yeux dans les yeux, pour t'attester l'impérissable amour de tes fidèles. Ton plus jeune fils a été choisi pour cette mission, afin de resserrer les liens entre les vivants et les défunts ; ange de lumière, il plane maintenant entre vous, et vous porte l'annonce de votre mutuelle affection..... Où donc est la mort? Où donc la vie? Là où toutes deux elles s'unissent en une alliance si merveilleusement belle, là est le germe de l'éternelle vie!.....

Laisse-nous donc, ô cher défunt, entrer aussi dans cette alliance avec toi! Nous ne connaîtrons plus ni mort, ni corruption, rien qu'épanouissement et croissance. La pierre qui enferme ta dépouille deviendra pour nous le rocher du désert, d'où le prophète puissant fit jaillir autrefois la source vive : il s'en épanchera, jusqu'au plus lointain des âges, un magnifique torrent de vie sans fin renouvelée, sans fin créatrice!..... Toi, source de toute existence, fais que jamais nous n'oubliions cette alliance, que toujours nous en soyons dignes!

## POÉSIE

### CHANTÉE APRÈS L'INHUMATION

« Que vos chants s'élèvent, ô témoins de cette heure, qui nous émeut si gravement, si solennellement! C'est maintenant au Verbe, c'est à la Musique, qu'il vous faut confier l'annonce du sentiment sublime dont nos cœurs

tressaillent! La terre maternelle d'Allemagne n'est plus en deuil du fils emporté si loin de son amour; elle ne tourne plus les yeux, dans une attitude passionnée, au delà des mers, vers la lointaine Albion..... : elle l'a repris en son giron, celui qu'elle envoya un jour, noble, tendre et grand. »

« Ici, où coulèrent les larmes muettes de l'affliction, où l'amour pleure encore son plus cher objet, ici, nous avons formé une noble alliance qui nous réunit autour de lui, le Maître radieux : affluez ici, fidèles compagnons de l'alliance, saluez-vous ici comme une pieuse troupe de pèlerins; apportez, à cette noble place, l'offrande des plus belles fleurs écloses de cette union : qu'ici donc il repose, admiré et aimé, celui à qui notre alliance doit le bonheur de la consécration. »

---

# IV

# MES SOUVENIRS SUR SPONTINI

# MES SOUVENIRS SUR SPONTINI

## I

La mort de Spontini (1851), pour qui observe l'évolution de la musique moderne d'opéra, met fin à un phénomène remarquable, à savoir' que les trois compositeurs d'opéra, représentant les trois directions principales de ce genre artistique, ont été contemporains : nous voulons parler de Spontini, Rossini et Meyerbeer. Spontini fut le dernier anneau d'une chaîne de compositeurs dans laquelle Gluck forme le premier ; ce que voulut Gluck, ce qu'il fut le premier à entreprendre avec méthode, la *dramatisation* la plus complète possible de la cantate d'opéra, Spontini le réalisa..... autant qu'on y pouvait parvenir dans cette forme musicale de l'opéra. Au moment où Spontini,

par ses actes et ses déclarations, affirmait qu'il était impossible d'aller plus loin que lui dans cette voie, Rossini parut, qui, laissant complètement de côté le but dramatique de l'opéra, mit au contraire en relief et développa exclusivement l'élément frivole et purement sensuel inhérent à ce genre. En dehors de cette divergence, il y avait dans l'influence exercée par ces deux musiciens cette différence essentielle, que Spontini et ses prédécesseurs dirigeaient le goût du public par la fermeté de leurs principes en matière d'art, si bien que ce public devait prendre la peine d'entrer dans l'intention de ces maîtres et de l'adopter, tandis que Rossini le détournait de cette disposition esthétique, en le prenant par son côté faible, celui de la sensualité pure et de la distraction à tout prix, et en lui sacrifiant sa prééminence d'artiste, par l'abandon du droit de fixer lui-même ce qui le devait divertir. Si, jusqu'à Spontini, le compositeur dramatique, dans l'intérêt d'une haute conception d'art, garda en face du pu-

blic la situation d'un homme qui adresse des appels et donne le ton, par contre, depuis Rossini et par lui, le public s'est trouvé mis en mesure de proposer et d'imposer ses exigences au sujet de l'œuvre d'art, de telle façon qu'au fond, il ne peut plus maintenant obtenir de l'artiste rien de nouveau, sinon les seules variations du thème que lui-même a réclamé.

Meyerbeer, qui dans sa manière, dérivée de la tendance rossinienne, adoptait *a priori*, pour son code artistique, le goût public préexistant, ne laissa pas de tenter, par égard pour une certaine classe d'intelligences, de laisser à ses procédés quelque semblant de principes et de caractère : outre la tendance rossinienne, il emprunta la sienne à Spontini, les faussant par là et les dénaturant toutes les deux, nécessairement. On ne saurait exprimer quelle aversion Spontini et Rossini aussi éprouvèrent pour cette exploitation et ce mélange de leurs tendances propres ; si celui qui

en était l'auteur faisait l'effet d'un cafard au génie sans gêne (1) de Rossini, Spontini voyait en lui l'artiste qui avait vendu les secrets les plus inaliénables de l'art créateur.

Pendant les triomphes de Meyerbeer, souvent notre vue se porta involontairement vers ces maîtres retirés, appartenant à peine encore à la vie réelle, singulièrement isolés, qui, de loin, apercevaient en cette vision de gloire l'homme incompréhensible pour eux. La figure artistique de Spontini enchaînait surtout nos regards : cet homme pouvait se dire avec fierté, mais sans tristesse (car un extrême dégoût du présent l'en gardait), qu'il était le dernier des compositeurs d'opéra qui eussent voué leur effort, avec un austère enthousiasme, avec un noble vouloir, à une idée artistique, et qui eussent tiré origine d'une époque où s'offrait, aux tentatives pour réaliser cette idée, un universel tribut d'estime et de profond

(1) Dans le texte, *genial ungenirten.*

respect, auquel s'ajoutaient souvent l'affection et l'appui.

Rossini, avec la vigueur de son exubérante nature, a survécu aux variations étiques de Bellini et de Donizetti sur son propre thème voluptueux, ce plat de résistance pour le goût public dont il avait régalé le monde de l'opéra ; Meyerbeer assiste, ainsi que nous, à ses succès qui embrassent le monde de l'opéra tout entier, et proposent aux réflexions de l'artiste cette énigme à déchiffrer : à quelle catégorie des arts publics appartient, à proprement parler, le genre *opéra?*..... Mais Spontini, lui..... il est mort, et avec lui, une grande et noble période artistique, digne d'un profond respect, est tout entière et visiblement descendue au tombeau : elle et lui n'appartiennent plus à la vie, mais..... uniquement à l'histoire de l'art.....

Inclinons-nous, profondément et respectueusement, devant le cercueil du créateur de *la Vestale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie!*

## II

Je venais d'apprendre la nouvelle de la mort de Spontini, quand je rédigeai pour un journal de Zurich les considérations précédentes, telles que les avait inspirées la gravité du moment. Plus tard, parmi mes souvenirs sur mon temps de *capellmeister* à Dresde, j'eus à fixer aussi les détails singuliers du commerce très intime que j'eus avec Spontini en 1844. Je trouvai ces détails si fortement gravés en ma mémoire, que je me crus engagé à en conclure aux qualités spéciales et suggestives de leur physionomie, grâce à laquelle ils valaient donc la peine de n'être pas gardés pour moi tout seul. Quel que soit le sentiment de surprise qui puisse être causé par la communication de tels souvenirs à côté de ces graves considérations préliminaires, je crois pourtant que le lecteur attentif ne découvrira pas là de contradiction, à proprement parler, mais qu'après avoir été

jusqu'au bout de ce récit, il en conclura que je n'avais nul besoin, pour juger Spontini à un point de vue sérieux et très élevé, d'y être incité par la nouvelle de sa mort.....

## III

Au théâtre royal de Dresde, nous avions décidé de préparer pour l'automne de 1844 une reprise très soignée de *la Vestale*. Le concours de Mme Schrœder-Devrient nous autorisant à compter sur une exécution à peu de chose près excellente, je suggérai à l'intendant (1), M. de Lüttichau, l'idée d'inviter Spontini à conduire en personne son œuvre si justement célèbre; le maître venait d'essuyer de grandes humiliations à Berlin, il allait s'en

(1) Ce titre correspond à celui de *directeur* chez nous; il s'explique par le genre de dépendance où se trouve le titulaire vis-à-vis du souverain. — Il a été déjà question de M. de Lüttichau dans le *Compte rendu sur le retour à Dresde des cendres de Weber*.

éloigner pour toujours : en de telles circonstances, il serait fort à propos de lui témoigner un intérêt aussi démonstratif.

La chose se fit ; en ma qualité de chef d'orchestre, je fus spécialement chargé de m'entendre avec le maître à ce sujet. La lettre que je lui adressai, bien que je n'eusse confié à personne le soin de la rédiger en français, lui donna, parut-il, une fort bonne opinion de mon zèle, car dans une épître tout à fait majestueuse, il voulut bien m'exprimer ses désirs particuliers au sujet des préparatifs de la solennité.

En ce qui concernait les chanteurs, du moment qu'il se trouvait parmi eux une Schrœder-Devrient, il se déclarait franchement rassuré ; quant aux chœurs et aux ballets, il présumait qu'on ne négligerait rien pour les équiper d'une façon digne de l'œuvre ; il supposait aussi que l'orchestre le satisferait pleinement ; il ne doutait pas qu'il ne renfermât le nombre voulu d'excellents instru-

ments, *le tout garni de douze bonnes contre-basses* (1).

Cette phrase me navra, car d'après cette seule proportion, bien établie en chiffres, je me figurai de quelle robuste trempe devaient être les autres prévisions du maître ; je courus donc chez l'intendant, afin de l'aviser que l'affaire entamée ne se terminerait pas si aisément. Mme Schrœder-Devrient eut vent de notre embarras; connaissant bien Spontini, elle se mit à rire comme un vrai lutin de la naïve imprudence par nous commise, en adressant cette invitation ; mais elle nous proposa, comme expédient sauveur, de nous servir d'une légère indisposition dont elle venait d'être prise, et qui serait le spécieux prétexte d'un retard suffisant.

Spontini, par bonheur, avait positivement insisté pour qu'on pressât vigoureusement la mise à exécution de notre projet ; car il n'a-

(1) En français dans le texte, ainsi que les nombreuses phrases soulignées dans la suite du récit.

vait que peu de temps à nous consacrer, vu qu'on attendait son arrivée à Paris avec la plus vive impatience. Ce fut là le point d'attache dont je dus m'emparer pour ourdir la trame de la ruse innocente, grâce à laquelle je pourrais dissuader le maître d'accepter définitivement l'invitation à lui adressée.

Nous respirâmes enfin, et nous reprîmes les études. Nous étions arrivés sans encombre à la veille de la répétition générale, quand, sur le midi, une voiture s'arrête devant ma porte, et voici, fièrement drapé dans une longue houppelande bleue, le maître ; lui qui d'ordinaire ne marchait jamais qu'avec la solennité d'un grand d'Espagne, il s'avançait avec une allure passionnée : sans que personne le guidât, il va droit à ma chambre, me met sous le nez mes lettres, et me démontre, d'après cette correspondance, qu'il n'a nullement décliné notre invitation, et qu'il n'a fait, en toute sincérité, que se conformer parfaitement à nos désirs.

J'oubliai tout ce qu'on pouvait prévoir d'embarras, et je me livrai à la joie vraiment cordiale de voir de près l'étonnant personnage, d'entendre son œuvre sous sa direction; sur-le-champ je me proposai de mettre tout en œuvre pour le satisfaire. Je lui déclarai cette intention avec l'accent du zèle le plus sincère : là-dessus, il eut un sourire bienveillant, presque enfantin ; bref, pour dissiper dans son esprit toute arrière-pensée sur ma sincérité, je lui proposai tout simplement de diriger lui-même, sans plus attendre, la répétition fixée au lendemain; mais alors il se rembrunit tout d'un coup, et parut se dire qu'on allait faire des difficultés à plusieurs de ses exigences; fort agité, pourtant il ne s'expliquait clairement sur rien, si bien que j'avais grand'peine, par mes questions, à obtenir qu'il me dît par quelles mesures je pourrais le décider à se charger de cette tâche.

Après quelques hésitations il finit pourtant par me demander avec quelle sorte de bâton

nous battions la mesure : je lui indiquai approximativement les proportions d'une baguette moyenne en bois ordinaire, qu'on revêtait de papier blanc, et que le garçon d'orchestre (1) ne manquait jamais de nous apporter chaque fois renouvelée.

Il soupira et me demanda si je croyais possible, d'ici au lendemain, de lui faire fabriquer un bâton d'ébène d'une longueur et d'une épaisseur extraordinairement apparentes (avec son bras et le creux de sa main il me décrivait la chose), et portant, adaptées à chaque bout, deux pommes d'ivoire assez grosses. Je promis de pourvoir à ce qu'en tous cas, il eût déjà pour la prochaine répétition un instrument d'aspect tout à fait pareil; mais j'ajoutai que, pour la représentation, il en aurait un autre, fabriqué, selon sa formule, avec les matériaux prescrits.

Il se rassura d'une façon surprenante, se

(1) *Capelldiener.*

passa la main sur le front, m'autorisa à annoncer qu'il se chargerait de la direction le lendemain, et repartit pour son hôtel, non sans m'avoir encore inculqué ses instructions méticuleuses au sujet du bâton de mesure....

Je ne savais trop si je rêvais ou si j'étais éveillé; avec l'impétuosité de l'ouragan, je courus répandre l'alarme, mettre les gens au courant de ce qui venait de se passer, et de ce qui nous pendait à l'oreille : nous étions pris.

M^me^ Schrœder-Devrient s'offrit pour jouer le rôle de bouc émissaire, et j'entrai en une conférence des plus minutieuses avec le menuisier du théâtre, au sujet du bâton de mesure. La chose réussit à merveille : l'appareil avait la longueur et l'épaisseur voulues, sa couleur jouait l'ébène, et deux grosses pommes blanches ornaient ses extrémités.

Il s'agissait maintenant de procéder à la répétition.

A peine au fauteuil, il fut évident que Spontini se sentait gêné ; il voulait avant tout que les hautbois fussent placés derrière lui; comme ce simple changement dans la disposition de l'orchestre y aurait jeté un grand trouble à ce moment, je lui promis d'arranger la chose après la répétition. Il ne répondit rien et saisit le bâton.

A l'instant même, je compris pourquoi il attachait à sa forme et à ses dimensions une si grande importance : en effet, au lieu de le prendre par l'un des bouts, comme nous autres chefs d'orchestre, il l'empoigna à poing fermé, à peu près par le milieu, et le brandit de telle façon, qu'on vit bien qu'il s'en servait comme d'un bâton de maré chal, non pour battre la mesure, mais pour commander.

Mais voici que bientôt, au cours des premières scènes, une confusion se produisit, d'autant plus malaisée à débrouiller, que l'allemand impropre employé par le maître, en

s'adressant à l'orchestre et aux chanteurs, était le plus grand obstacle à l'entente.

Les choses vinrent au point que nous ne mîmes pas longtemps à nous apercevoir de sa préoccupation dominante : nous détourner de l'idée que ce fût là une répétition générale; car son objectif bien arrêté était de faire recommencer sur nouveaux frais toutes les études de l'opéra.

Grand fut le désappointement de Fischer, mon bon vieux régisseur et chef des chœurs ; il s'était d'abord associé avec beaucoup d'enthousiasme à nos efforts pour amener Spontini à Dresde; mais quand il reconnut comme inévitable ce dérangement du programme, son dépit finit par se changer ouvertement en fureur : aveuglé par la rage, il s'imaginait, dès que Spontini ouvrait la bouche, que c'était encore pour lui chercher noise, et il ne se gênait pas pour lui répliquer en un allemand des plus grossiers.

Une fois entre autres, à la fin d'un n or-

ceau d'ensemble, Spontini me fit signe de m'approcher, et me dit à l'oreille : *Mais, savez-vous, vos chœurs ne chantent pas mal.* Fischer, qui avait observé la chose d'un œil méfiant, me demanda d'un ton furieux : « Qu'est-ce qu'il lui faut encore, à ce vieux.....? » J'eus quelque peine à calmer tant soit peu l'enthousiaste si tôt retourné.

Ce qui nous arrêta le plus longtemps, au premier acte, fut le défilé de la marche triomphale ; le maître se répandait surtout en objurgations intarissables au sujet de l'attitude indifférente du peuple pendant la procession des Vestales ; il n'avait positivement pas remarqué que tout le monde s'agenouillait à l'apparition des prêtresses, ainsi que l'avait réglé le régisseur ; car tout ce qui n'était pas sous ses yeux même n'existait plus pour lui, affligé qu'il était d'une excessive myopie. Ce qu'il exigeait, c'est que le respect sacré de l'armée romaine se traduisît avec la plus grande énergie, en se prosternant la face contre terre, et

surtout, en frappant bruyamment le sol avec les lances, tout cela d'un seul coup. Il fallut répéter la chose un nombre incalculable de fois ; mais toujours on entendait le cliquetis de quelques piques retardataires ou trop pressées; le maître lui-même, à plusieurs reprises, exécuta la manœuvre sur son pupitre, avec le fameux bâton : peine perdue ! le coup manquait toujours de décision et d'énergie. Je me rappelai alors avec quelle précision absolument remarquable, avec quelle effet presque effrayant, des évolutions analogues avaient été exécutées dans *Fernand Cortez*, ouvrage que j'avais vu représenter autrefois à Berlin, et quelle vive impression elles m'avaient causée ; je compris que la mollesse admise chez nous dans ces sortes de manœuvres demanderait, pour être stimulée, une grande dépense de temps et de peine, avant qu'on arrivât à satisfaire le maître, toujours fort gâté jusqu'alors pour ses exigences à ce sujet.

Après le premier acte, Spontini en personne enjamba la rampe, et se supposant entouré des artistes du théâtre royal de Dresde, il entreprit d'expliquer, par un exposé circonstancié, les motifs qui le forçaient à insister sur un ajournement considérable de la représentation, pour gagner le temps nécessaire aux répétitions les plus diverses, et préparer ainsi une exécution selon ses vues. Mais déjà tout le personnel était en pleine déroute ; chanteurs et régisseur s'étaient éclipsés avec la rapidité de l'ouragan et dispersés dans toutes les directions, pour s'épancher à leur guise sur cette situation calamiteuse : seuls, les machinistes, les lampistes et quelques choristes formaient le demi-cercle autour de Spontini, les yeux braqués sur ce curieux homme, tandis qu'il pérorait avec une chaleur singulière sur les exigences du véritable art dramatique.

Mon attention fut attirée par cette scène déplorable : avec des paroles de déférence et

d'amitié, je fis comprendre à Spontini qu'il s'échauffait inutilement ; je lui donnai l'assurance que tous ses vœux seraient accomplis, et notamment, qu'on manderait M. Édouard Devrient, qui gardait encore en mémoire les moindres détails de la représentation de *la Vestale*, à Berlin, afin qu'il dressât les choristes et les comparses à donner à leur accueil toute la solennité voulue ; je pus ainsi arracher le maître à la situation ridicule où je l'avais trouvé engagé, à ma grande désolation. Cette promesse l'apaisa, et nous esquissâmes ensemble un plan d'études conforme à son désir.

A la vérité, j'étais le seul qui, malgré tout, ne fît pas grise mine à cette nouvelle tournure des choses ; c'est qu'à travers des manières qui souvent frisaient le burlesque, en dépit d'altérations baroques dont j'arrivais peu à peu à trouver l'explication, je démêlais quelle énergie peu commune mettait Spontini à poursuivre et à maintenir un but de

l'art dramatique à peu près oublié de notre époque.

Nous recommençâmes d'abord nos études par une répétition au piano, afin que le maître pût communiquer aux chanteurs ses intentions spéciales. Dans le fond, nous n'apprîmes de lui, à cette occasion, pas grand'chose de nouveau ; il s'attacha moins aux observations de détail sur l'interprétation, qu'il ne s'épancha au sujet de la conception générale de l'œuvre. Je remarquais chez lui, à ce propos, une habitude déjà bien enracinée de traiter sans ménagements les chanteurs en renom, tels que l'étaient certes M^me^ Schrœder-Devrient et Tichatschek. Il interdit à ce dernier d'employer le mot *Braut* (1), dont Licinius se servait dans le texte allemand pour s'adresser à Julia ; ce mot lui écorchait horriblement les oreilles, il ne comprenait pas qu'on pût mettre en musique un son aussi commun.

(1) Fiancée.

Quant à l'artiste, moins bien doué et assez mal dégrossi, qui chantait le grand-prêtre, le maître lui fit pourtant une leçon circonstanciée sur la façon de comprendre son personnage, dont il devait déduire le caractère de son récitatif dialogué avec l'aruspice ; il lui montra que d'après ce passage, l'ensemble du rôle reposait sur la fourbe sacerdotale et sur les calculs pour tirer parti de la superstition. Le pontife devait donner à comprendre qu'il ne redoutait nullement son adversaire, tout placé que fût celui-ci au pinacle de la puissance militaire de Rome ; qu'il se tenait prêt aux pires événements ; qu'à l'aide des appareils à sa disposition, il pouvait, dès que les choses ne prendraient pas une autre tournure, produire à son gré le miracle qui devait rallumer le feu sacré de Vesta, sauvegardant ainsi l'influence sacerdotale, même au cas où Julia échapperait à l'immolation.

A l'occasion d'un entretien sur l'orchestre, je priai Spontini de m'expliquer pourquoi, lui

qui avait employé si vigoureusement les trombones au cours de sa partition, il leur avait fait justement garder le silence pendant la superbe marche triomphale du premier acte : *Est-ce que je n'y ai pas de trombones ?* Me répondit-il fort étonné.

Pour toute réponse, je lui montrai la partition gravée. Aussitôt il me pria d'ajouter des parties de trombones à cette marche, de façon à ce qu'on pût déjà les exécuter à la prochaine répétition, autant que possible. Il ajouta : « *J'ai entendu dans votre* Rienzi *un instrument que vous appelez basse-tuba ; je ne veux pas bannir cet instrument de l'orchestre : faites m'en une partie pour* la Vestale. »

Je me fis un plaisir de satisfaire au vœu du maître avec discrétion et mesure. Aussi quand à la répétition il entendit pour la première fois l'effet des instruments ajoutés, me lança-t-il un regard de reconnaissance vraiment affectueux. L'impression qu'il garda de ce facile enrichissement de sa partition fut si persistante

qu'il m'écrivit plus tard de Paris une lettre pour me prier de lui expédier une partitionnette de ce supplément instrumental de mon cru ; dans l'expression de son désir, sa fierté ne lui permit pas de convenir qu'il demandait une chose dont je fusse l'auteur, mais il rédigea ainsi sa prière : « *Envoyez-moi une partition des trombones pour la marche triomphale et de la basse-tuba*, TELLE QU'ELLE A ÉTÉ EXÉCUTÉE SOUS MA DIRECTION A DRESDE. »

Je donnai au maître de nouvelles preuves de mon dévouement personnel, par le zèle que je déployai à modifier complètement, selon ses vues, la disposition de la troupe instrumentale. Ces vues se rapportaient moins à un système qu'à de vieilles habitudes ; aussi l'importance qu'il y avait à ne pas apporter à ses manies le moindre changement m'apparut-elle claire comme le jour, quand le maître voulut bien m'expliquer sa méthode pour conduire l'orchestre.

« Je dirige, me dit-il en propres termes, simplement du coup d'œil : œil gauche, premiers violons; œil droit, seconds violons. Or, pour agir avec le regard, il faut laisser de côté les lunettes, même en cas de myopie : et c'est là ce qu'ignorent tant de méchants batteurs de mesure. Pour moi, m'avoua-t-il en confidence, je ne vois pas plus loin que le bout de mon nez, et pourtant, sur un coup d'œil de moi, tout s'accomplit à mon gré. »

Certes, dans sa façon de grouper l'orchestre, il y avait plus d'un détail illogique, et qui tenait uniquement au hasard de ses manies : telle était, tout au moins, son habitude de faire placer les hautboïstes immédiatement derrière lui, habitude qui lui venait d'un orchestre de Paris où la nécessité de s'y prendre ainsi s'était présentée dans quelque circonstance particulière : ces deux instrumentistes se voyaient donc obligés de tourner l'orifice de leur instrument en sens inverse du public,

et l'un d'eux, le chef de pupitre, fut tellement outré de cette exigence, que je ne parvins à l'apaiser qu'en tournant l'affaire au plaisant.

Mais, à part ces légères erreurs, la pratique suivie par Spontini dans la disposition de l'orchestre n'en reposait pas moins sur un principe fort juste, qui, par malheur, est absolument méconnu, aujourd'hui encore, par la plupart des orchestres allemands : d'après ce principe, la masse des *cordes* se répartit uniformément dans l'orchestre tout entier; les *cuivres* et la *percussion*, qui, par la concentration sur un même point, prédominent et écrasent le reste de l'orchestre, sont divisés et distribués sur les deux flancs; la masse des autres instruments *à vent*, dont le timbre plus doux s'associe mieux à celui des *cordes*, s'étend dans leur voisinage, à une distance convenable, et sert de trait d'union entre elles.

Contrairement à ce système, il se trouve

que même aujourd'hui, dans les orchestres les plus nombreux et les plus renommés, la division de la masse instrumentale en deux groupes, *cordes* et *vents*, est encore en vigueur : une telle pratique dénote une véritable grossièreté de goût, une véritable indifférence à la beauté d'une sonorité orchestrale intimement fondue, parfaitement homogène.

Pour ma part, je fus bien aise d'une occasion qui me permettait de faire passer une aussi heureuse innovation au théâtre de Dresde; car, grâce à l'initiative prise par Spontini, il n'y avait plus de difficulté à obtenir du roi un ordre qui maintînt la disposition nouvelle. Il ne restait plus qu'à attendre le départ du maître pour redresser quelques erreurs accidentelles, pour modifier certaines bizarreries de détail dans son groupement, et parvenir ainsi, désormais, à une disposition de l'orchestre tout à fait satisfaisante et efficace.

Malgré toutes les singularités qui marquèrent la direction de Spontini pendant les ré-

pétitions, cet homme extraordinaire n'en fascina pas moins musiciens et chanteurs, au point qu'ils se surveillèrent dans leur interprétation avec un soin inaccoutumé. Un des faits les plus frappants de sa direction fut l'énergie avec laquelle il insista pour qu'on fît ressortir les accents rythmiques, et souvent pour qu'on les exagérât ; dans ce but, il avait pris l'habitude, à l'orchestre de Berlin, de désigner la note à accentuer par le mot *diese* (celle-ci), dont je ne saisis pas tout d'abord le sens ; ce procédé fit surtout la joie de Tischatschek, nature de chanteur positivement éprise du rythme; lui aussi, en effet, avait l'habitude, aux *entrées* importantes du chœur, d'enflammer ainsi le zèle des choristes pour la précision toute spéciale de l'attaque, affirmant qu'il suffisait de donner au temps fort un relief convenable, pour que le reste marchât tout seul.

Il se répandait donc peu à peu, dans l'ensemble du personnel, un esprit de sympathie et de condescendance aux désirs de Spontini ;

seuls, les *altos* lui en voulurent longtemps d'une peur bleue qu'il leur fit. Au *finale* du deuxième acte, il arriva que l'exécution du dessin de leur partie, qui accompagne de son frémissement doux la lugubre cantilène de Julia, ne répondit pas à l'intention du maître; aussi, s'étant soudain tourné de leur côté, leur cria-t-il d'une voix caverneuse, sépulcrale : « Les altos sont-ils morts!..... » (1). A cette apostrophe, les deux blêmes vieillards, hypocondriaques incurables, qui, à mon grand déplaisir, s'étaient obstinés jusqu'alors à se cramponner ferme au premier pupitre, bien qu'ils eussent l'expectative de leur retraite, levèrent des yeux hagards vers Spontini, avec le véritable effroi de gens qui viennent d'entendre une menace..... J'eus toutes les peines du monde à les rappeler progressivement à la vie : je tâchai de leur expliquer ce que voulait Spontini, en m'abstenant toutefois

(1) *Ist der Tod in den Bratschen!...* Littéralement : La Mort est-elle parmi les altos!

d'expressions mélodramatiques et d'images à effet.

Pendant que ceci se passait à l'orchestre M. Édouard Devrient s'occupait de la scène il réussit en peu de temps à rétablir la discipline et à obtenir des effets d'ensemble incisifs; lui aussi sut nous tirer d'affaire en satisfaisant aux exigences de Spontini, qui nous avait tous mis en grand embarras.

Conformément à la version abrégée partout adoptée en Allemagne, nous avions résolu de terminer l'opéra par le duo passionné que chantent Licinius et Julia après la délivrance, et qu'accompagne le chœur. Mais le maître insista pour qu'on fît suivre ce duo de la conclusion originelle, avec ballet et chœur d'allégresse, selon la vieille tradition de l'*Opéra seria* français. Il lui répugnait tout à fait de voir son étincelante partition s'éteindre misérablement sur un champ de supplice. Il voulait à toute force un changement de décor, un nouveau tableau représentant, au sein de la

plus vive lumière, le bosquet de roses de Vénus ; là, parmi les danses joyeuses et les chants d'allégresse, le couple, libre d'épreuves, serait conduit à l'autel nuptial par un gracieux cortège de prêtres et de prêtresses de Vénus, parés de roses.

Ainsi fut-il fait : la chose, malheureusement, fut loin d'aider au succès que tous nous souhaitions si vivement.

La représentation marcha avec une grande précision, et fut animée d'un beau zèle ; mais, quant à la façon dont le rôle principal était tenu, un inconvénient sauta aux yeux de tous, que nul d'entre nous n'avait remarqué auparavant. Évidemment notre grande Schrœder-Devrient n'était plus d'âge à représenter Julia ; elle avait pris, dans tout son air, je ne sais quoi de matronal, qui s'accordait peu avec la qualification du livret : la plus jeune des vestales. Cette discordance éclatait surtout au voisinage d'une Grande Vestale comme celle de l'interprétation de Dresde. Ce rôle était tenu

par ma nièce, Johanna Wagner, alors âgée de dix-sept ans : le jeune éclat de sa beauté virginale était si extraordinaire, que nul artifice ne pouvait parvenir à le dissimuler ; de plus, le charme irrésistible de sa voix, ses heureuses dispositions pour la forte diction dramatique, faisaient naître chez tous les assistants le désir involontaire de lui voir échanger son rôle avec celui de la grande tragédienne.

Ce rapprochement défavorable ne pouvait échapper au coup d'œil perçant de M^me^ Devrient ; elle parut se croire obligée, en conséquence, à se maintenir victorieusement dans sa position difficile, en faisant un suprême appel à toutes les ressources de son talent. Ce sentiment la poussa, en maint endroit, à quelque exagération, et l'entraîna même, dans un passage important, à une faute vraiment choquante.

Après le grand trio du troisième acte, Julia, aussitôt que son amant a trouvé le salut dans la fuite, revient, épuisée, mourante, au bord

de la scène, et de son âme oppressée s'échappe ce cri : « Il est sauvé !... » Mme Schrœder se laissa entraîner à *parler* ces mots, au lieu de les chanter.

Plus d'une fois déjà, dans *Fidelio*, elle avait éprouvé quels puissants transports elle excitait dans le public par l'effet d'un mot décisif, proféré, dans l'excès de la passion, sur un ton qui le rapprochait du pur accent parlé : à ce passage « Un pas de plus, tu es mort », elle parlait le mot *mort* bien plus qu'elle ne le chantait.

Cet effet surprenant, je l'avais éprouvé pour ma part; il tenait au prodigieux effroi dont j'étais saisi, en me sentant précipité brusquement, comme par un coup de hache, du haut de la sphère idéale où la musique élève les situations même les plus horribles, sur le sol nu de la plus épouvantable réalité ! On avait là comme une révélation directe des limites extrêmes du sublime : en me rappelant cette impression, je ne peux la mieux

faire comprendre qu'en la comparant à l'éclair illuminant soudain deux mondes absolument distincts au point même où ils se touchent et pourtant se séparent tout à fait, et cela de telle sorte, qu'en ce court instant même, on croie vraiment embrassser l'un et l'autre d'un seul coup d'œil.

Mais quelle extrême difficulté pour saisir cet instant rapide ! Quel danger de jouer avec cet élément, ce redoutable élément, et de chercher à l'approprier à un but personnel ! J'en fis bien l'expérience dans la circonstance en question, car la tentative de la grande artiste avorta complètement. En entendant cette exclamation péniblement poussée d'une voix sourde et rauque, j'éprouvai avec tout le public l'impression de recevoir une douche d'eau froide, si bien que tous nous ne vîmes là rien autre chose qu'un effet théâtral manqué !

Faut-il penser que l'attente du public avait été trop vivement surexcitée, sans parler de l'obligation de payer double pour jouir du

curieux spectacle de Spontini conduisant l'orchestre ? Faut-il croire que le style général de l'œuvre, avec son sujet antique francisé, causa l'impression involontaire d'une chose quelque peu démodée, en dépit des splendeurs et des beautés de la musique ? Ou bien faut-il se dire enfin que le dénouement languissant, à peu près de même que les effets dramatiques de M^me^ Devrient, ne porta malheureusement pas ?..... Quoi qu'il en soit, les sentiments du public ne purent atteindre au véritable enthousiasme; les applaudissements assez tièdes par lesquels se termina la soirée parurent un simple témoignage de respect rendu à la réputation universellement consacrée du maître; aussi ne pus-je me défendre d'un sentiment pénible quand je le vis s'avancer sur la scène, chamarré de toutes ses décorations, et répondre par ses salutations reconnaissantes au rappel d'assez courte haleine que lui adressa le public après la chute du rideau.

Personne, moins que Spontini, ne se fit

illusion sur cet accueil assez peu engageant. Il résolut de tenter une meilleure chance ; dans ce but, il ne chercha pas d'autre moyen que celui qu'il avait l'habitude d'employer à Berlin, pour obtenir une salle comble et un public chaud. L'expérience lui ayant appris que, le dimanche, la salle était toujours comble et le public chaud, il s'arrangeait pour que ses opéras fussent représentés le dimanche. Il nous offrit donc de diriger une autre fois sa *Vestale*, le dimanche suivant. Ce jour étant encore assez éloigné, cette prolongation de séjour renouvela pour nous le plaisir particulier de jouir plus longtemps de l'intéressante société de Spontini. J'ai fidèlement gardé la mémoire des longues heures passées dans l'entretien du maître, tantôt chez M^me^ Devrient, tantôt chez moi, et j'en détache volontiers quelques souvenirs.

Je me rappelle surtout un dîner chez M^me^ Devrient : Spontini y vint avec sa femme, une sœur d'Érard, le célèbre facteur de pia-

nos; nous y eûmes une conversation fort longue et fort animée.

Généralement il ne prenait part à un entretien qu'en y prêtant une attention calme et digne, de l'air d'un homme qui attend qu'on s'informe de son avis. Quand il voulait bien prendre la parole, il s'exprimait d'un ton pompeux, en phrases tranchantes et catégoriques, avec des inflexions sentencieuses, qui excluaient, comme un manquement grave, toute idée de contradiction. Mais après le dîner, quand nous nous rapprochâmes, il s'abandonna et s'échauffa davantage. J'ai déjà dit qu'il me montrait tout l'attachement compatible avec sa nature ; il me déclara donc sans détour qu'il avait de l'amitié pour moi, et qu'il entendait me le prouver en me mettant en garde contre l'idée funeste de poursuivre ma carrière de compositeur dramatique. Il pensait bien, ajoutait-il, qu'il ne me convaincrait pas sans peine de la valeur d'un tel service d'ami; mais il regardait comme un devoir si

indispensable de prendre ainsi soin de mon bonheur, qu'il ne regretterait pas, pour y réussir, de rester six mois à Dresde; par la même occasion, on pourrait monter sous sa direction ses autres opéras, notamment *Agnès de Hohenstaufen*.

Pour me faire mieux sentir le danger qu'il y avait à se hasarder, après Spontini, dans la carrière dramatique, il débuta par un singulier éloge à mon adresse; voici ses paroles : « *Quand j'ai entendu votre* Rienzi, *j'ai dit : c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire.* » Et pour m'expliquer ce paradoxe, il remonta ainsi en arrière : « *Après Gluck, c'est moi qui ai fait la grande révolution avec* la Vestale; *j'ai introduit le* « *Vorhalt de la sexte* » (1) *dans l'harmonie et la grosse caisse dans l'orchestre ; avec* Cortez *j'ai fait un pas plus avant ; puis j'ai fait trois pas avec* Olympie; Nurmahal, Alci-

(1) Prolongation de la sixte.

dor *et tout ce que j'ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c'étaient des œuvres occasionnelles; mais, depuis, j'ai fait cent pas en avant avec* Agnès de Hohenstaufen, *où j'ai imaginé un emploi de l'orchestre remplaçant parfaitement l'orgue.* »

Il ajoutait que, depuis cette époque, il s'était occupé d'un nouveau sujet, *les Athéniennes;* que le prince-héritier, actuellement roi de Prusse, l'avait même vivement pressé d'achever cette œuvre..... et le voici tirant de son portefeuille, comme preuve à l'appui, quelques lettres de ce monarque, pour nous les faire lire. Dès que nous nous fûmes consciencieusement acquittés de cette tâche, il poursuivit, déclarant qu'en dépit de cette flatteuse insistance, il avait définitivement renoncé à traiter ce sujet en musique, bien qu'il le trouvât d'ailleurs excellent, par la raison qu'il était persuadé de ne pouvoir surpasser son *Agnès de Hohenstaufen*, et réussir à inventer du nouveau. Il conclut ainsi : « *Or, comment*

*voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi, Spontini, déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes; d'autre part étant avisé que depuis* la Vestale *il n'a point été écrit une note qui ne fût volée de mes partitions.* »

Pour nous prouver que cette accusation de plagiat n'était pas simplement une phrase en l'air, mais qu'elle reposait sur des faits scientifiquement constatés, il invoquait le témoignage de sa femme. Elle avait eu sous les yeux, ainsi que lui, une volumineuse dissertation écrite sur ce sujet par un des plus illustres membres de l'Académie française; dans ce mémoire qui, pour des motifs particuliers, n'avait pas été livré à la publicité, il était prouvé fort clairement, et par raison démonstrative, que, sans *la prolongation de la sixte*, inventée par Spontini et mise en œuvre dans *la Vestale*, la mélodie moderne tout entière n'existerait pas, et que

toutes les formules mélodiques employées depuis étaient tout uniment empruntées à ses compositions.

Je n'en revenais pas; j'eus pourtant l'espoir de ramener l'inflexible maître à des appréciations moins sévères, du moins en ce qui concernait les progrès qu'il lui était réservé à lui-même de réaliser. Admettant avec lui que les choses étaient réellement ainsi que l'avait démontré l'académicien, je me risquai à lui demander s'il ne se sentirait pas stimulé à trouver de nouvelles formes musicales, au cas où on lui présenterait un poème d'une tendance poétique qu'il n'aurait pas encore abordée.

Il eut un sourire de pitié et me fit observer que ma question même contenait une erreur : où donc trouver cet élément nouveau ? « *Dans* la Vestale, dit-il, *j'ai composé un sujet romain, dans* Fernand Cortez *un sujet espagnol-mexicain, dans* Olympie *un sujet grec-macédonien, enfin dans* Agnès de Hohenstaufen *un sujet*

*allemand : tout le reste ne vaut rien.* » Bien entendu, en lui parlant d'une pièce à tendances nouvelles, il espérait bien que je n'avais pas en tête le genre soi-disant romantique, *à la Freischütz :* de pareils enfantillages étaient indignes d'occuper un homme sérieux; l'art, en effet, est chose sérieuse, et tout ce qui est sérieux, c'est lui qui l'avait épuisé. De quel pays, en somme, sortirait le compositeur capable de le surpasser? Pas de risque que ce phénix vint de chez les Italiens (qu'il traitait tout simplement de *cochons*), de chez les Français qui se bornaient à imiter les Italiens, ou de chez les Allemands, qui ne pouvaient s'arracher à leurs rêveries puériles, et dont les bonnes dispositions, si jamais ils en avaient eues, étaient désormais complètement gâtées par l'influence des Juifs. « *Oh! croyez-moi, il y avait de l'espoir pour l'Allemagne lorsque j'étais empereur de la musique à Berlin; mais depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par*

*les deux juifs errants qu'il a attirés, tout espoir est perdu.* »

A ce moment de l'entretien, notre aimable hôtesse crut s'apercevoir qu'il serait à propos de faire quelque peu diversion à la grande surexcitation du maître. Le théâtre était à deux pas de sa maison; comme on donnait justement *Antigone* ce soir-là, elle engagea Spontini à s'y laisser conduire par un ami présent parmi les invités, l'assurant que l'arrangement de la scène, excellemment disposée à la manière antique, d'après les plans de Semper (1), l'intéresserait beaucoup. Il refusa d'abord, prétendit qu'il connaissait cela depuis son *Olympie*, et dans de bien meilleures conditions. On parvint néanmoins à le décider; mais son absence ne fut pas longue : il revint avec un dédaigneux sourire, et déclara qu'il en avait vu et entendu plus qu'il

(1) L'architecte Semper, né à Dresde, prit part avec Wagner à l'insurrection de 1848 et fut exilé avec lui; il est l'auteur des plans du théâtre de Bayreuth.

ne fallait pour être confirmé dans son sentiment.

L'ami qui l'accompagnait nous raconta plus tard qu'à peine entré avec Spontini dans la tribune presque entièrement vide de l'amphithéâtre, le maître, dès le début du chœur à Bacchus, s'était tourné vers lui : « *C'est de la Berliner Sing-Académie, allons-nous-en.* » Et ce disant, il entr'ouvrit la porte : un rayon de lumière tomba sur une ombre qu'ils n'avaient pas remarquée auparavant, et qui se cachait, solitaire, derrière une colonne ; notre ami avait reconnu Mendelssohn, et en avait conclu qu'il avait parfaitement entendu le propos de Spontini.

Les jours suivants, nous démêlâmes clairement, à travers les propos exaltés du maître, l'idée arrêtée de se faire inviter par nous à prolonger son séjour à Dresde pour monter la série de ses opéras. Mais déjà M^me^ Schrœder-Devrient, croyant bien faire, songeait, dans l'intérêt même de Spontini, à empêcher

une deuxième représentation de *la Vestale*, au moins tant qu'il serait là ; elle voulait ainsi éviter au compositeur une cruelle déconvenue pour les espérances qu'il entretenait avec passion. Elle prétexta encore une indisposition, et je fus chargé par l'administration du théâtre d'avertir le maître qu'un ajournement indéfini de la reprise était à prévoir. Cette mission m'était si pénible, que je fus heureux de m'y associer Rœckel, notre directeur de la musique. Rœckel, lui aussi, avait gagné les bonnes grâces de Spontini, et il parlait le français bien plus facilement que moi.

Ce fut avec une réelle anxiété que nous entrâmes chez le maître ; nous nous attendions à un mauvais accueil. Aussi quel ne fut pas notre étonnement, en voyant le maître, prévenu déjà fort à propos par un billet de M^me^ Devrient, venir à nous d'un air souriant. Il nous apprit qu'il était obligé de partir le plus tôt possible pour Paris, d'où il comptait se rendre immédiatement à Rome,

appelé par le Saint-Père, qui venait de lui conférer le titre de *Comte de San Andrea*. En même temps il nous montra un second document, par lequel le roi de Danemark venait de lui donner des lettres de noblesse. En réalité il s'agissait du brevet de chevalier *dans l'ordre de l'Éléphant*, brevet qui confère en en effet la dignité nobiliaire ; mais ce n'était pas de la décoration, chose de peu de prix à ses yeux, que faisait mention Spontini ; ce qu'il citait avec fierté, c'était ce titre aristocratique. L'orgueilleux contentement qu'il en éprouvait éclatait par les transports d'une joie enfantine. Du cercle étroit des travaux de *la Vestale* à Dresde, il avait été transporté, comme par l'effet d'un charme libérateur, dans une sphère de gloire, du haut de laquelle il contemplait ce monde et ses misères d'opéra avec un sentiment de béatitude angélique. Rœckel et moi, comme bien on pense, nous bénîmes du fond du cœur le Saint-Père et le roi de Danemark. Nous fîmes nos adieux

non sans émotion, à ce drôle d'homme, et pour mettre le comble à son bonheur, je lui donnai la promesse de méditer tout à loisir ses bienveillants conseils au sujet de la carrière de compositeur dramatique.

Je ne devais plus le revoir. Plus tard, Berlioz me fit part de la mort du maître, qu'il avait assisté fidèlement dans son agonie ; il m'apprit qu'aux approches de sa fin, Spontini s'était regimbé de toutes ses forces contre cette extrémité, et qu'il s'était écrié à maintes reprises : « *Je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir!* » En guise de consolation, Berlioz lui dit : « *Comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel!* » « *Ne faites pas d'esprit!* » lui répliqua le vieillard en colère.

La nouvelle de cette mort me parvint à Zurich : elle m'émut profondément, en dépit des singuliers souvenirs de Dresde. J'écrivis dans la *Gazette fédérale* un article où j'exposais en termes concis ma manière de voir

sur Spontini; je m'attachai à faire ressortir à son sujet ce point particulier : Spontini, bien différent en cela de Meyerbeer, qui fait actuellement la loi dans le monde musical, et de Rossini, dont la vieillesse se prolonge encore aujourd'hui, s'est distingué par une foi sincère en son art et en son propre génie. Que cette foi, ainsi que j'en dus faire l'épreuve presque désolante, eût dégénéré en une superstition fantastique, ce fut là ce que je n'eus pas le courage d'ajouter.

Je ne me souviens pas d'avoir trouvé, dans mes dispositions d'alors à Dresde, l'occasion de réfléchir plus à fond sur les impressions extrêmement singulières que je reçus de ma curieuse rencontre avec Spontini, et d'avoir eu quelque peine à les faire accorder avec la haute estime que j'éprouvais pour ce grand maître, et qui, somme toute, n'avait pu que s'accroître. Évidemment je n'avais eu sous les yeux que sa charge; avec l'âge, et par une prodigieuse exagération de la conscience

qu'il avait de sa valeur, les traits de son caractère d'homme fait avaient été poussés jusqu'à la caricature. Je ne fus pas moins frappé de l'influence exercée sur Spontini par l'absolue décadence de la musique dramatique, pendant la période qui le vit vieillir à Berlin, dans une situation équivoque et stérile. Le fait de mettre sa principale gloire dans des détails secondaires prouvait seulement que son jugement était retombé en enfance; mais cela ne pouvait rabaisser à mes yeux la valeur exceptionnelle de ses œuvres, quelle que fût l'opinion excessive qu'il en eût. J'irai plus loin : si son orgueil s'était enflé de façon si démesurée, n'était-ce pas par la comparaison de son propre mérite avec celui des musiciens célèbres qui maintenant le supplantaient; cette comparaison, je la faisais de mon côté, et elle ne contribuait pas peu à justifier le vieux maître à mes yeux. En voyant le peu de cas qu'il faisait de ces princes du monde musical, je sentais qu'au plus profond

de mon cœur j'étais bien plus d'accord avec lui que je n'eusse alors osé l'avouer. Il en résulte ce fait étrange, que cette visite à Dresde, toute déparée qu'elle fut par les traits d'un ridicule presque unique, me remplit le cœur d'une sympathie profonde, mêlée d'une sorte de terreur, pour cet homme dont je n'ai jamais retrouvé le pareil.

---

# V

# LETTRE SUR LE TANNHÆUSER

# LETTRE AU SUJET

DE

# L'EXÉCUTION DU TANNHÆUSER

A PARIS

Paris, 27 mars 1861.

Je vous ai promis des renseignements circonstanciés sur toute mon affaire du *Tannhæuser* à Paris : c'est maintenant le cas de m'acquitter de ma promesse, et je le fais même d'autant plus volontiers, que l'affaire a pris une si franche tournure, et que je peux maintenant la voir de haut, en embrasser tout le détail, et en donner un aperçu de sang-froid, comme si c'était pour moi-même. Pour la bonne intelligence de la chose, il est nécessaire que je touche quelques mots des vrais motifs qui

m'ont décidé à aller à Paris plutôt qu'ailleurs. S'il vous plaît donc, je commencerai par là.

Depuis près de dix années, j'avais été privé du réconfortant plaisir d'entendre, même de temps en temps, de bonnes exécutions de mes œuvres dramatiques ; j'éprouvai enfin le besoin de chercher quelque endroit où aller goûter, dans un avenir plus ou moins éloigné, ces émotions vivantes de mon art, qui m'étaient devenues indispensables. Je rêvais pour cela quelque modeste coin de l'Allemagne. Déjà le grand-duc de Bade, avec une bienveillance qui me toucha fort, m'avait accordé l'autorisation de monter et de diriger ma dernière œuvre au théâtre de Karlsruhe ; aussi, dans l'été de 1859, fis-je auprès de lui les plus vives instances pour qu'il laissât se transformer en un établissement définitif dans ses États, un séjour tout d'abord purement temporaire ; sinon il ne me restait plus d'autre parti à prendre que d'aller me fixer à Paris. A l'expression de ce vœu, on me répondit : Impossible !

A l'automne de la même année, je me mis en route pour Paris; j'avais toujours en vue la représentation de mon *Tristan*, pour laquelle je comptais être appelé à Karlsruhe le 3 décembre; je pensais qu'après avoir présidé en personne à la première audition de mon œuvre, je pourrais la laisser passer aux autres théâtres allemands; la perspective de m'y prendre de même à l'avenir, pour mes autres œuvres, me suffisait; dans cette hypothèse, l'unique intérêt que Paris gardât pour moi était d'y entendre, de temps à autre, un excellent quatuor, un orchestre d'élite, et de pouvoir ainsi me retremper dans ce commerce suivi avec les vivants organes de mon art. Ces projets furent renversés d'un seul coup par la nouvelle qui m'arriva de Karlsruhe : on y déclarait impossible la représentation du *Tristan*. Les difficultés de ma situation me suggérèrent aussitôt l'idée d'engager à Paris, pour le printemps prochain, des chanteurs allemands d'un talent et d'une réputation éprouvés et de

monter, aux Italiens, avec leur concours, cette exécution modèle tant désirée de ma nouvelle œuvre ; je comptais inviter à cette représentation les chefs d'orchestre et régisseurs des théâtres allemands où j'étais favorablement connu, afin d'arriver ainsi au résultat que je devais obtenir à Karlsruhe. Mais mon plan ne pouvait réussir sans une participation importante du public parisien ; j'étais donc tenu de l'amener tout d'abord à goûter ma musique ; c'est dans ce but que je donnai aux Italiens les trois fameux concerts. Bien que leur succès eût été très grand, et comme accueil et comme affluence, il ne put malheureusement hâter la réalisation du projet principal que j'avais conçu ; car à cette occasion même, les difficultés d'une telle entreprise m'apparurent en toute évidence, sans parler de l'impossibilité qui se présentait de réunir à Paris, à la même époque, les chanteurs allemands choisis par moi : aussi ces raisons m'obligèrent-elles à renoncer à mon dessein.

Pendant que les obstacles s'accumulaient ainsi autour de moi, et au moment où, dévoré de soucis, je tournais de nouveau les yeux vers l'Allemagne, j'appris, à ma grande surprise, qu'à la cour des Tuileries ma situation avait été l'objet d'entretiens et de chaleureuses recommandations. Ce mouvement de sympathie si extraordinaire, je le devais à l'initiative jusqu'alors ignorée de quelques membres de la légation allemande à Paris. Leurs efforts réussirent si bien, que l'empereur, sur les instances d'une princesse allemande fort en faveur auprès de lui, et qui parla surtout de mon *Tannhæuser* avec les détails les plus engageants, donna immédiatement l'ordre de monter cet opéra à l'Académie impériale de musique.

Sans nier le vif plaisir que me causa ce témoignage tout à fait inattendu du succès de mes œuvres, dans un monde à l'écart duquel j'étais si complètement resté, j'avoue cependant que je n'envisageai pas sans une grande appréhension une représentation du *Tannhæuser*

à ce théâtre même. Qui savait mieux que moi que ce grand théâtre d'opéra avait renoncé depuis longtemps à toute visée d'art sérieux, que des exigences tout autres que celles de la musique dramatique y avaient prévalu, et que l'opéra même n'y servait plus que de prétexte au ballet ? J'affirme qu'à l'occasion des instances réitérées qui me furent adressées, ces dernières années, pour faire jouer une de mes œuvres à Paris, je songeai bien moins à ce qu'on appelle le Grand-Opéra qu'au Théâtre lyrique, plus modeste et par conséquent plus propre à une tentative. J'avais pour cela deux raisons principales : au Théâtre lyrique, il n'y a pas de catégorie particulière du public qui donne le ton ; ensuite grâce à l'exiguïté des ressources, le ballet proprement dit n'y est pas devenu le pivot de toute la machine artistique. — Mais le directeur de ce théâtre, après s'être plusieurs fois arrêté de lui-même à l'idée de monter *Tannhæuser*, dut y renoncer, faute d'un ténor à la hauteur des difficultés du principal rôle.

Je ne m'étais pas trompé : dès mon premier entretien avec le directeur du Grand-Opéra, la première chose en question, la condition la plus essentielle à remplir pour le succès de l'œuvre, fut l'adjonction d'un ballet, et cela au deuxième acte, pas ailleurs. Je ne mis guère longtemps à découvrir le vrai motif d'une pareille exigence : en effet, ayant commencé par déclarer que c'était justement le deuxième acte dont on ne pouvait interrompre la marche par un ballet, dépourvu de toute raison d'être à ce moment-là, j'ajoutai qu'au premier acte, en revanche, le lieu de l'action au début, la cour voluptueuse de Vénus, me semblait très propre à motiver une scène chorégraphique du plus ample caractère, d'autant mieux qu'à cet endroit même, dans ma conception première, la nécessité de la danse m'avait paru s'imposer. J'étais même positivement séduit par l'idée d'avoir à combler cette lacune évidente de ma première partition, et j'esquissai un plan détaillé, d'après lequel

cette scène du Venusberg prenait une grande importance. Ce plan fut repoussé par le directeur avec énergie ; je reçus de lui l'aveu dépouillé d'artifice que, pour un opéra, il ne s'agissait pas seulement d'avoir un ballet, mais surtout de le faire danser vers le milieu de la soirée ; c'est seulement à ce moment-là que les abonnés, dont le ballet est la propriété à peu près exclusive, prennent place dans les loges, habitués qu'ils sont à ne dîner que fort tard ; un ballet dansé au commencement du spectacle ne leur donnerait nullement satisfaction, puisqu'ils n'assistent jamais au premier acte. Ces déclarations et d'autres du même genre me furent réitérées dans la suite par le ministre d'État ; bref, on m'affirma si catégoriquement que toute chance de succès dépendait de l'accomplissement de pareilles conditions, que je me sentis disposé à laisser là toute l'entreprise.

Tout en songeant, avec plus d'empressement que jamais, à regagner l'Allemagne, tout en

cherchant avec anxiété où m'adresser pour l'exécution de mes nouvelles œuvres, je dus finir par reconnaître l'heureuse portée de l'ordre impérial, qui mettait à ma pleine et entière disposition, sans condition ni réserve, toute cette grande institution de l'Opéra, et m'accordait tous les engagements que je jugerais nécessaires. A peine avais-je formulé le désir d'une acquisition, qu'il y était fait droit, sans qu'on regardât le moins du monde aux frais ; quant à la mise en scène, on y procédait avec une minutie dont je n'avais pu me faire une idée auparavant. Au milieu de circonstances si nouvelles pour moi, je ne tardai pas à être de plus en plus possédé par la pensée que je pourrais goûter la joie d'une représentation tout à fait parfaite, idéale même. C'est précisément la vision d'une exécution pareille (quelle que soit l'œuvre), qui m'a poursuivi dès longtemps et sérieusement préoccupé, depuis que je me suis tenu à l'écart de notre théâtre d'opéra ; et voici que les

moyens dont je n'avais pu disposer, jamais et nulle part, se trouvaient à mes ordres, ici à Paris, d'une façon bien inattendue, et à une époque vraiment où nul effort n'aurait pu me mettre en mesure d'obtenir dans ma patrie une faveur approchant de celle-ci, même de loin. Je l'avoue franchement, cette pensée me remplit d'une ardeur que je n'avais pas connue depuis longtemps, et s'il s'y mêlait quelque amertume, elle n'eut d'autre effet que d'exalter cette ardeur. Je n'eus bientôt plus en tête qu'une pensée unique, la possibilité d'une représentation parfaitement belle, et dans la préoccupation constante et pressante de donner corps à cette possibilité, je me refusai à me laisser influencer par telle ou telle considération : si je réussis à réaliser ce qui me semble possible, me dis-je, que m'importe le Jockey-club et son ballet !

Dès lors, je n'eus plus qu'un souci : l'interprétation. Il n'y avait pas de ténor français, à ce que me déclara le directeur, pour se char-

ger du rôle de Tannhæuser. D'après ce qu'on m'avait rapporté des qualités brillantes du jeune chanteur Niemann, je le désignai au directeur pour le rôle principal, sans l'avoir entendu, à vrai dire ; mais cette circonstance spéciale qu'il possédait une bonne prononciation française aida, après une discussion des plus minutieuses, à la conclusion de son engagement, avec des honoraires fort élevés. Plusieurs autres chanteurs, notamment le baryton Morelli, durent d'être engagés uniquement au vœu que j'exprimai de les avoir comme interprètes. Pour le reste, je préférai à quelques artistes en vue et déjà en possession de la faveur publique à Paris, mais dont les habitudes invétérées me déroutaient, des artistes encore à leurs débuts, par la raison qu'ils se prêteraient avec plus de souplesse aux exigences de mon style particulier. Je fus surpris du soin méticuleux apporté aux répétitions de chant au piano ; c'est là une chose absolument inconnue chez nous ; grâce à la vive intelligence et au

sentiment délicat du « chef du chant » Vauthrot, nos études produisirent à vue d'œil des résultats d'une rare perfection. Je fus particulièrement heureux de constater avec quelle prompte intelligence les artistes français de la nouvelle génération entraient dans l'esprit de leurs rôles, et quel zèle, quelle ardeur ils apportaient à l'accomplissement de leur tâche.

Moi-même je reprenais donc plaisir à mon œuvre déjà ancienne : je retravaillai la partition avec tout le soin possible, je refis entièrement la scène de Vénus avec le ballet qui la précède, et je m'efforçai surtout de faire concorder exactement, dans toute l'œuvre, la partie chantée avec le nouveau texte français.

Jusque-là, toute mon attention s'était concentrée sur l'interprétation, et j'avais laissé de côté toute considération étrangère à cet objet ; mais je finis pourtant par m'apercevoir avec peine que cette interprétation même ne se maintiendrait pas à la hauteur où je l'avais rêvée. Mettre le doigt sur les points précis où

je dus m'abandonner à mes déceptions n'est pas chose aisée. En tous cas, l'obstacle le plus fâcheux venait du chanteur du difficile rôle principal : plus nous approchions de la représentation, et plus son découragement croissait ; on avait jugé nécessaire qu'il se mît en rapport avec les critiques, et ceux-ci lui prédisaient la chute irrémissible de mon opéra. Les espérances favorables que j'avais entretenues pendant les répétitions au piano s'évanouirent de plus en plus, à mesure que nous approchions de la mise en scène et de la lecture à l'orchestre. Je vis que nous retombions au niveau d'une représentation banale d'opéra, et que tous les efforts pour le dépasser seraient vains. A ce point de vue, il manquait un élément de succès auquel il était naturel que je n'eusse pas songé au début, et qui seul eût pu donner le relief voulu à une représentation de ce genre : c'était la présence d'un artiste en vue, déjà adopté et choyé par le public, tandis que je me présentais à ses suffrages

avec une troupe à peu près entièrement composée de simples débutants. Une chose enfin me peinait avant tout : c'était de n'avoir pu obtenir que le chef d'orchestre en fonctions me cédât la direction, grâce à laquelle j'aurais pu exercer encore une grande influence sur l'esprit de l'interprétation ; et ce qui achevait de me contrister, ce qui, encore à l'heure qu'il est, met le comble à mon véritable chagrin, c'est de n'avoir pu obtenir qu'on se rendît à mon désir de retirer la partition, c'est d'avoir dû consentir, avec une résignation piteuse, à ce que mon œuvre fût exécutée sans inspiration et sans élan.

Quant à la façon dont mon opéra serait accueilli de la part du public, de telles circonstances m'y rendaient presque indifférent; le plus brillant accueil n'aurait pu me décider à suivre une longue série de représentations, vu le peu de plaisir que j'y prenais.

Il me semble, en ce qui concerne la nature de cet accueil, qu'on vous a, jusqu'à présent,

entretenu dans l'erreur à dessein ; certes, vous vous tromperiez grandement, si vous tiriez de vos précédentes informations, au sujet du public parisien en général, une conclusion flatteuse peut-être pour le public allemand, mais en vérité très injuste. Je persiste, au contraire, à reconnaître au public parisien des qualités fort agréables, notamment une compréhension très vive, et un sentiment de la justice vraiment généreux.

Voici un public (je parle de ce public pris dans son ensemble), auquel je suis, personnellement, tout à fait inconnu, un public auquel les journaux, les bavards et les oisifs rapportent journellement sur mon compte les choses les plus absurdes, et qu'on travaille contre moi avec une rage presque sans exemple : eh bien ! qu'un tel public, pendant des quarts d'heure entiers, lutte pour moi contre une clique et me prodigue les témoignages les plus opiniâtres de son approbation, c'est là un spectacle qui devait me mettre la joie au cœur,

eussé-je été l'homme le plus indifférent du monde !

Grâce à l'étrange sollicitude de ceux qui disposent exclusivement des places un jour de *première*, et qui m'avaient presque refusé de caser mes quelques amis personnels, on voyait réuni ce soir-là, dans la salle du Grand-Opéra, un public dont la mine annonçait à tout observateur de sang-froid une extrême prévention contre mon œuvre ; ajoutez-y toute la presse parisienne, officiellement invitée en pareil cas, et dont il suffit que vous lisiez les comptes rendus pour juger de son hostilité contre moi : dans de telles conditions, vous admettrez bien que je puisse me permettre de prononcer le mot de *victoire*, si je vous affirme, sans la moindre exagération, que l'exécution médiocre de mon œuvre fit éclater des applaudissements plus nourris, plus unanimes, que ceux dont j'ai été jusqu'à présent, en Allemagne, l'objet et le témoin.

Les critiques musicaux d'ici, en majorité, on

peut même dire en totalité, étaient les boute-en-train de l'opposition, presque générale au début. Jusque vers la fin du second acte, ils s'étaient évertués à détourner l'attention du public; ils laissèrent percer alors la crainte d'être obligés d'assister à un succès complet et éclatant du *Tannhæuser;* aussi s'avisèrent-ils de recourir à un stratagème; c'était d'éclater en rires assez grossiers, après des répliques sur lesquelles ils s'étaient entendus aux répétitions générales. Ils parvinrent ainsi, dès la fin du second acte, à produire une diversion suffisamment fâcheuse pour diminuer l'importance de la manifestation qui eut lieu à la chute du rideau. Ces messieurs, à toutes les répétitions générales, d'où il n'avait pas dépendu de moi de les écarter, avaient remarqué que c'était sur le troisième acte que reposait le succès proprement dit de mon opéra. Un fort beau décor de M. Despléchin, représentant le val au pied de la Wartburg, à la lueur d'un crépuscule d'automne, opéra déjà aux répéti-

tions, sur toute l'assistance, le charme grâce auquel la disposition d'esprit nécessaire à l'intelligence des scènes suivantes se développait irrésistiblement. Du côté des interprètes, ces scènes furent la partie brillante de toute l'exécution. La réalisation musicale et scénique du chœur des pèlerins atteignait à une beauté qui ne pouvait être surpassée ; la prière d'Élisabeth était rendue en perfection et avec une expression saisissante par M^lle^ Sax ; la rêverie adressée à l'étoile du soir était soupirée par Morelli avec une parfaite délicatesse élégiaque : ce cortège de morceaux amenait si heureusement le récit du pèlerinage (la meilleure partie de l'interprétation de Niemann, celle qui toujours lui gagna les plus vifs suffrages), que même les adversaires les plus acharnés de mon œuvre durent s'avouer l'importance tout à fait exceptionnelle du succès réservé à ce troisième acte. Ce fut précisément à ce troisième acte que s'attaquèrent les meneurs dont il a été question : par de bruyants éclats de

rire, auxquels les motifs les plus futiles, les plus puérils, servaient de prétexte, ils tentèrent de troubler cet état indispensable d'émotion recueillie, dès qu'il paraissait gagner le public. Sans se laisser désarçonner par ces démonstrations hostiles, mes interprètes ne plièrent pas ; le public, lui aussi, tint bon, et prêta une attention sympathique à leurs vaillants efforts, souvent récompensés par de chaleureux applaudissements, si bien qu'à la fin de l'acte, l'opposition fut complètement terrassée par le rappel véhément des interprètes.

L'attitude du public, le soir de la deuxième représentation, me prouva que je ne m'étais pas trompé, en considérant le succès de la première soirée comme une complète victoire ; car ce fut alors qu'on put voir décidément à quel genre d'opposition je devais, désormais, avoir exclusivement affaire : je veux parler du Jockey-Club d'ici, et je puis d'autant mieux me permettre de le citer, que le public, en criant :

*A la porte les Jockeys!* (1), a lui-même désigné mes principaux adversaires à haute et intelligible voix. Les membres de ce club (dispensez-moi, n'est-ce pas, de trop insister sur la légitimité du droit qu'ils croient posséder de régner en maîtres au Grand-Opéra) s'étaient sentis profondément lésés dans leurs intérêts par la suppression du ballet habituel au moment de leur entrée, c'est-à-dire vers le milieu de la représentation; grand fut donc leur effroi, quand ils s'aperçurent que le *Tannhæuser*, à la première représentation, non seulement n'était pas tombé, mais qu'il avait même, en réalité, remporté un triomphe. C'était donc à eux, désormais, de mettre bon ordre à ce que cet opéra sans ballet se prolongeât à leur barbe de soirée en soirée; à cet effet, en quittant la table, ils étaient allés faire ample provision de sifflets de chasse et autres instruments du même genre, et voici qu'à peine entrés au théâtre, la manœuvre contre le

(1) En français.

*Tannhæuser* commença, sans plus de façons.

Jusque-là, c'est-à-dire pendant le premier acte et jusqu'à la moitié du second, on n'eût pu surprendre la moindre apparence d'opposition ; les applaudissements les plus soutenus avaient fait escorte, sans soulever de protestations, aux passages de l'œuvre qu'on avait tout d'abord goûtés. Mais à partir de ce moment, toute démonstration favorable devint inutile : en vain l'empereur lui-même et l'impératrice donnèrent-ils à mon œuvre, pour la deuxième fois, des marques publiques de leur bienveillance; ceux qui se considèrent comme les maîtres de la salle, et qui tous appartiennent à la plus haute aristocratie de France, prononcèrent l'arrêt irrévocable contre le *Tannhæuser*. Jusqu'à la fin, sifflets et mirlitons accompagnèrent chaque salve d'applaudissements du public.

En présence de l'impuissance absolue de la direction vis-à-vis de ce club puissant, devant la peur manifeste du ministre d'État lui-même,

je ne me crus plus le droit d'exposer plus longtemps mes fidèles interprètes à cette ignoble agitation, à laquelle on les abandonnait sans scrupule, et, bien entendu, avec l'espoir qu'ils battraient en retraite forcément. Je déclarai à la direction que je retirais mon opéra, et si je consentis à une troisième représentation, ce fut à cette condition seulement, qu'elle aurait lieu un dimanche, c'est-à-dire en dehors de l'abonnement, et par suite, dans des circonstances telles, que les abonnés n'y fussent point attirés, et qu'au contraire le public proprement dit pût occuper entièrement la salle. A mon désir de voir désigner cette représentation sur l'affiche comme la *dernière*, on opposa une fin de non-recevoir ; je n'eus d'autre ressource que d'informer moi-même les personnes de ma connaissance qu'il n'y en aurait pas d'autres.

Ces mesures de précaution n'avaient pas réussi à dissiper les craintes du Jockey-Club ; tout au contraire, ses membres crurent voir dans cette

représentation dominicale une démonstration audacieuse et menaçante pour leurs intérêts ; après cela, pensaient-ils, une fois l'opéra accueilli par un succès incontesté et admis au répertoire, l'ouvrage exécré leur serait aisément imposé de force. On n'avait pas osé croire que je parlais sincèrement, quand j'assurais qu'au cas d'un tel succès du *Tannhæuser*, je n'en serais que plus décidé à retirer la partition. Ces messieurs renoncèrent donc, pour ce soir-là, à leurs autres amusements ; ils revinrent à l'Opéra, équipés au grand complet, et renouvelèrent les scènes de la deuxième soirée.

Cette fois l'exaspération du public, à voir qu'il allait lui être absolument interdit de suivre la représentation, grandit dans des proportions qu'elle n'avait pas encore connues, à ce qu'on m'a assuré ; il paraîtrait que messieurs les perturbateurs, n'eût été l'inviolabilité de leur position sociale, n'auraient pas échappé aux mauvais traitements et aux voies de fait. Je le dis sans ambages : autant j'ai

été stupéfait de l'attitude effrénée de ces messieurs, autant j'ai été ému et touché des efforts héroïques déployés par le public proprement dit, pour réparer ce déni de justice à mon égard ; jamais il ne m'est moins venu à l'esprit de douter, si peu que ce soit, du public parisien dès qu'il se trouve sur un terrain neutre qui lui soit propre.

Le retrait de ma partition, désormais officiel, a mis la direction de l'Opéra dans un grand et réel embarras. Elle crie sur les toits que dans l'affaire de mon *Tannhæuser* elle voit, au lieu d'une chute, un très grand succès, et qu'elle a beau interroger ses souvenirs, elle n'a nulle idée qu'on ait jamais vu un public prendre parti avec une passion si vive pour une œuvre contestée. Il lui semble que les plus belles recettes sont assurées au *Tannhæuser*, car la salle est déjà louée d'avance pour plusieurs représentations. On l'informe de l'exaspération croissante du public, à se voir frustré, par une minorité infime, de l'intérêt qu'il a à pou-

voir écouter et apprécier en paix une œuvre nouvelle dont on a beaucoup parlé!

J'apprends de mon côté que l'empereur reste tout à fait fidèle à ses bonnes dispositions pour ma cause, que l'impératrice veut bien prendre mon opéra sous sa protection, et réclamer des mesures pour prévenir le retour de nouveaux désordres. En ce moment même une protestation contre les honteux événements de l'Opéra, adressée au ministre d'État, circule parmi les musiciens, les peintres, les artistes et les littérateurs de Paris; on me dit qu'elle se couvre de signatures. Dans de telles circonstances, il semble que je devrais me sentir aisément encouragé à autoriser la reprise de mon opéra. Mais une importante considération d'art m'empêche de le faire.

Jusqu'à présent, je n'ai pu obtenir une seule audition calme et recueillie de mon œuvre : ces conditions particulières, indispensables pour comprendre ce que j'ai voulu faire, pour entrer dans cette disposition d'esprit étrangère au

public ordinaire d'opéra, par laquelle on saisit l'ensemble, l'unité d'une œuvre, ces conditions, dis-je, n'ont pas encore été réalisées pour mes auditeurs; ceux-ci, au contraire, ne pouvaient s'attacher, jusqu'à présent, qu'à des épisodes brillants, aisés à comprendre, tout en dehors, et placés là par moi simplement pour encadrer mon tableau; ces auditeurs ont dû se borner à remarquer ces pages, et à les saluer de leurs vives sympathies. En admettant que j'obtienne maintenant cette audition paisible et recueillie de mon opéra, je n'en redouterais pas moins ce que je vous ai marqué précédemment sur le caractère de l'exécution d'ici : elle était foncièrement dépourvue de vigueur et d'élan, cette exécution, et c'est là une chose qui n'a échappé à aucun de ceux auxquels l'œuvre est familière. Quant à moi, il m'était interdit d'intervenir en personne pour stimuler cette faiblesse; j'aurais donc peur qu'elle ne devînt peu à peu évidente et manifeste, si bien que j'ai renoncé à tout

espoir d'assister pour cette fois à un succès solide et non purement superficiel de mon œuvre.

Puissent donc, pour le moment, toutes les insuffisances de cette exécution rester indulgemment voilées par la poussière de ces trois soirs de combat ! Puisse plus d'un, après avoir cruellement trompé les espérances que j'avais mises en lui, se retirer pour cette fois de la lutte, avec la conviction qu'il a succombé pour une bonne cause et pour l'amour de cette cause !

Que le *Tannhæuser* de Paris, pour cette fois, ait donc fini sa carrière ! — Si le vœu d'amis sérieux de mon art venait à s'accomplir, si le projet sérieusement entretenu à l'heure qu'il est par des personnes fort expertes, et qui ne vise à rien moins qu'à la très prompte fondation d'un nouveau théâtre d'opéra, afin d'y réaliser les réformes dont j'ai pris même ici l'initiative, devait être mis à exécution, peut-être recevriez-vous encore une fois de Paris même des nouvelles du *Tannhæuser*.

Quant à ce qui s'est passé jusqu'aujourd'hui à Paris au sujet de mon œuvre, tenez pour certain que le présent récit est conforme à l'absolue et entière vérité ; bref, que ceci vous serve de garant : c'est qu'il m'est impossible de me contenter d'apparences, dans les cas où mon vœu le plus intime reste inaccompli ; mes désirs ne peuvent être satisfaits que si j'ai la conscience d'avoir provoqué une impression franche et nette.

---

# VI

# MES SOUVENIRS SUR SCHNORR

# MES SOUVENIRS

SUR

# LUDWIG SCHNORR DE KAROLSFELD

(MORT EN 1865)

J'entendis parler pour la première fois du jeune chanteur Louis Schnorr de Karolsfeld par mon vieil ami Tichatschek, qui me rendit visite à Zurich pendant l'été de 1856, et qui attira mon attention, en prévision de l'avenir, sur les grandes qualités de ce néophyte de l'art. A cette époque, Schnorr avait commencé sa carrière dramatique au théâtre royal de Karlsruhe ; par le directeur de ce théâtre, qui me rendit aussi visite pendant l'été de l'année suivante, j'appris la prédilection singulière de Schnorr pour ma musique et pour les difficultés que j'imposais au chanteur dramatique. En

cette occurrence, il fut convenu entre nous que je réserverais la première représentation de mon *Tristan*, dont je ruminais alors la conception, pour le théâtre de Karlsruhe : de la sorte, il était à espérer que le grand-duc de Bade, fort bien disposé pour moi, saurait aplanir les obstacles qui, alors encore, s'opposaient à ce que je reparusse sur le territoire de la Confédération germanique sans être molesté. Un peu plus tard, je reçus du jeune Schnorr lui-même une jolie lettre, avec l'assurance presque passionnée de son dévoûment pour moi.

Pour des motifs où subsistait plus d'un point obscur, on déclara finalement impossible la réalisation, alors concertée, de la représentation à Karlsruhe de mon *Tristan*, achevé pendant l'été de 1859. En ce qui concernait Schnorr lui-même, on m'informa aussi qu'il ne croyait pas pouvoir arriver, en dépit de sa grande abnégation pour moi, à se rendre maître des difficultés présentées par le dernier acte au chanteur du rôle principal. En outre, on me

dépeignait comme grave son état de santé; on me disait qu'il était affligé d'une obésité défigurant sa tournure juvénile. Ce furent surtout les idées éveillées en moi par ce dernier avis qui m'indisposèrent. Quand je visitai pour la première fois Karlsruhe pendant l'été de 1861, l'exécution du projet précédemment arrêté fut remise en train, grâce à la persévérance amicale des bonnes dispositions du grand-duc pour moi; mais je persistai à éprouver une sorte de répugnance pour la proposition que la direction me fit d'entrer en pourparlers avec Schnorr, alors engagé au théâtre royal de Dresde; je déclarai que je n'avais pas la moindre envie de faire la connaissance personnelle de ce chanteur; car je craignais, étant donnée son infirmité, que les idées grotesques évoquées par sa tournure pourraient me prévenir contre ses réelles qualités d'artiste, au point de m'y rendre insensible.

Une exécution de ma nouvelle œuvre à Vienne, projetée sur ces entrefaites, n'ayant pu

avoir lieu, je fis un séjour à Biebrich, aux bords du Rhin, pendant l'été de 1862, et je me rendis de là à une représentation de *Lohengrin* à Karlsruhe, pour laquelle Schnorr avait été engagé. Aussi arrivai-je secrètement ; je m'étais proposé de ne me montrer à personne, surtout afin que Schnorr ignorât ma présence ; car je craignais d'être confirmé dans mes appréhensions par l'impression repoussante de sa difformité présumée, au point de vouloir éviter toute relation personnelle entre nous, en persévérant à me passer de lui. Ces dispositions craintives changèrent vite. Si la vue du chevalier au cygne, abordant la rive dans la petite nacelle, produisit sur moi l'impression, toujours un peu étrange au premier abord, de l'apparition d'un hercule juvénile, en revanche, dès qu'il s'avança, le charme tout spécial du héros légendaire, de l'envoyé de Dieu, opéra sur moi immédiatement ; c'était là le personnage au sujet duquel on ne se demande pas : « Comment est-il ? », mais dont on dit :

« Le voilà bien ! » Cette impression instantanée, si profondément pénétrante, ne peut même se comparer qu'à un charme ; je me souviens de l'avoir reçue de la grande Schrœder-Devrient, en mes premières années d'adolescence, d'une façon décisive pour toute ma vie, et depuis je ne l'ai jamais éprouvée de nouveau aussi particulière, aussi forte, qu'à l'entrée de Ludwig Schnorr dans *Lohengrin*. Au cours de son interprétation, je ne tardai pas à m'apercevoir que bien des choses n'étaient pas encore venues à maturité, dans sa façon de comprendre et de rendre ; mais ces défauts mêmes avaient pour moi l'attrait d'une pureté juvénile intacte, d'une chaste disposition au développement artistique le plus florissant. L'ardeur, la tendre exaltation, qui débordaient des regards merveilleusement amoureux de ce tout jeune homme, m'attestèrent aussitôt de quelle flamme démoniaque ils étaient destinés à brûler ; il devint pour moi, en peu d'instants, un être dont les facultés illimitées finirent par m'inspirer une

angoisse tragique. Dès la fin du premier acte, je chargeai un ami, que j'avais cherché dans ce but, de demander à Schnorr un rendez-vous avec moi après la représentation. La chose fut faite : à une heure avancée de la soirée, le jeune preux entra, frais et dispos, dans ma chambre d'hôtel, et l'alliance fut conclue; nous n'eûmes qu'à badiner, nous ne pouvions nous dire grand'chose. Mais il fut convenu que nous arrangerions une plus longue entrevue à Biebrich le plus tôt possible.

Là, sur les bords du Rhin, nous nous rencontrâmes bientôt pour passer ensemble deux heureuses semaines ; Bülow, qui était venu me voir à la même époque, tenait le piano, et nous parcourûmes à souhait mes esquisses de *l'Anneau du Niebelung*, et surtout *Tristan*. Là, tout ce qui pouvait nous amener à l'entente la plus intime, au sujet de tous les intérêts artistiques nous touchant de près, fut dit et fut fait. Quant aux doutes de Schnorr sur la possibilité d'exécution du troisième acte de *Tristan*, il

m'avoua alors que ces doutes se rapportaient bien moins à un épuisement, peut-être redouté, de l'organe vocal et de sa vigueur, qu'à la difficulté éprouvée par lui de posséder à fond l'intelligence d'une seule phrase : ce passage unique, mais qui ne lui en paraissait pas moins de la plus haute importance, était la « Malédiction d'amour »; il s'agissait spécialement de l'expression musicale à donner, à partir des mots : « Du rire et des pleurs, des voluptés et des blessures..... » Je lui expliquai mes intentions, et quel accent certainement extraordinaire j'avais voulu donner à cette phrase. Il me saisit vite; il reconnut qu'au point de vue musical il s'était trompé sur le *mouvement*, qu'il s'était figuré trop rapide; il comprit que l'entraînement exagéré qui en était résulté provenait de ce qu'il avait manqué la juste expression, et de ce qu'aussi il n'avait pas compris le passage. J'appelai ses réflexions sur ce point, que par l'indication d'un *mouvement* plus large, je voulais certainement obtenir un effort tout

à fait inaccoutumé, peut-être même d'une intensité extraordinaire; il déclara que ce n'était pas le tout d'exiger la chose, et me prouva à l'instant même qu'il était en état, juste en employant l'*élargissement* en question, d'interpréter le passage d'une façon tout à fait satisfaisante.

Ce simple trait est resté pour moi non-seulement inoubliable, mais des plus instructifs : l'extrême effort physique cessait d'être pénible, du moment que le chanteur avait le sentiment de la juste expression de la phrase; l'intelligence spirituelle lui communiquait aussitôt la force voulue pour surmonter la difficulté matérielle. Et c'était là le scrupule délicat qui, des années durant, avait tourmenté la conscience artistique de ce jeune homme; son incertitude dans l'interprétation d'un seul passage l'avait intimidé au point de douter qu'il pût, par son talent, s'acquitter de sa tâche tout entière; quant à *couper* ce passage, moyen auquel nos plus renommés triomphateurs d'opéra n'au-

raient pas manqué de recourir bien vite, cela ne pouvait naturellement pas lui venir à l'idée ; car il reconnaissait que c'était là précisément la pointe de la pyramide jusqu'où s'exhaussait la tendance tragique de ce personnage de Tristan.

Qui peut mesurer de quelles espérances j'osai me sentir animé, du moment qu'un tel chanteur était entré dans ma vie !

Nous nous séparâmes ; ce fut seulement après des années que de nouveaux et singuliers destins devaient nous réunir pour l'accomplissement définitif de notre tâche.

A partir de ce moment, mes efforts pour obtenir une représentation de *Tristan* se confondirent avec ceux que je fis pour m'assurer le concours de Schnorr ; ils ne réussirent qu'à l'époque où un auguste ami de mon art, qui m'était survenu depuis, m'assigna dans ce but le théâtre royal de Munich. En 1865, dès le commencement de mars, Schnorr parvint à faire une courte apparition à Munich, afin

d'avoir avec moi les entretiens nécessaires, au sujet de notre projet tout prêt à entrer en exécution; sa présence donna lieu à une représentation de *Tannhæuser*, laquelle du reste n'avait pas été autrement préparée, et pour laquelle il se chargea du rôle principal avec une seule répétition à la scène. Je ne pouvais donc me servir que d'indications verbales, pour lui faire comprendre les explications qu'il attendait au sujet de sa tâche, la plus ardue parmi tous les rôles de chanteurs de mes drames. A un point de vue général, je lui fis part de la triste expérience faite par moi au sujet de l'effet produit jusqu'alors au théâtre par mon *Tannhæuser :* le résultat final n'avait jamais été satisfaisant, par la raison que les difficultés du rôle principal non seulement n'avaient jamais été vaincues, mais n'avaient jamais été saisies. Comme trait dominant de ce rôle, je lui désignai l'*extrême intensité de l'extase aussi bien que de la contrition*, sans employer aucune gradation de sentiment inter-

médiaire, mais brusquement, et par un contraste bien tranché. Pour mieux fixer ce principe de son interprétation, je lui signalai l'importance de la première scène avec Vénus : si l'effet émouvant qu'on s'est proposé dans cette scène est manqué, l'échec de tout l'ensemble se trouve assuré ; l'acteur a beau pousser des cris d'allégresse dans le premier *finale*, se cabrer et s'emporter sous l'anathème au troisième, rien ne peut plus dès lors remettre la chose en place. L'importance de cette scène de Vénus n'était pas encore assez nettement indiquée dans la première esquisse ; plus tard, quand je l'eus reconnue, elle me suggéra l'idée de ma nouvelle interprétation, qui, à l'époque dont je parle, n'avait pas encore été mise à l'étude à Munich. Il fallait que Schnorr se tirât encore d'affaire avec l'ancien système : raison de plus pour qu'il dût avoir à cœur, par l'énergie de son interprétation, de rendre l'expression d'un combat spirituel extrêmement douloureux, expression qui dans ce passage dépend exclusivement du

chanteur; la chose lui était rendue possible en suivant mon conseil, d'après lequel il ne devait considérer que comme un puissant *crescendo* tout ce qui précède l'exclamation décisive : « *Mon salut repose en Marie!* » Je lui dis que ce mot « *Marie!* » devait éclater avec une force telle, que, grâce à lui, le miracle aussitôt opéré du désenchantement du Venusberg, et du ravissement au vallon natal, apparût promptement et clairement comme la réalisation nécessaire des inévitables exigences d'une âme poussée à bout. J'ajoutai qu'ayant pris, sur cette exclamation, la posture d'un homme emporté par la plus sublime extase, il y devait persévérer, tournant au ciel un regard exalté, immobile, et même ne pas changer de place, jusqu'au moment plus reculé où les chevaliers entrent en scène et l'apostrophent. Quant à la manière dont il devait s'acquitter de cette tâche, que je m'étais vu refuser comme inexécutable, il y avait quelques années à peine, par un très renommé chanteur, je la lui indi-

querais moi-même directement à la répétition, me tenant debout près de lui sur le théâtre pendant cette scène. Là, je me placerais tout contre lui; là, suivant pas à pas la musique et l'ensemble des développements de la scène, depuis la chanson du pâtre jusqu'au défilé des pèlerins, je lui soufflerais la marche intérieure des sentiments extatiques, depuis la complète et sublime inconscience, jusqu'au réveil graduel de la perception extérieure, produit surtout par la renaissance de l'ouïe, tandis qu'il interdit encore à son regard, désensorcelé par la vue de l'azur céleste, de reconnaître l'ancien monde terrestre de la patrie, comme s'il craignait de rompre le charme; ce regard restant fixe et ne cessant pas d'être dirigé vers le ciel, seuls, le jeu expressif de la physionomie et, finalement, une molle détente dans l'attitude guindée du corps, doivent trahir l'invasion de l'attendrissement dans l'âme régénérée, jusqu'à ce que toute agitation s'évanouisse devant l'assujettissement divin, jusqu'à ce que le pécheur s'af-

faisse avec humilité, en poussant enfin l'exclamation : *O Tout-puissant, louange à toi! Grandes sont les merveilles de ta grâce!* Puis, tandis qu'agenouillé il unit timidement sa voix à celle des pèlerins, son regard, sa tête, son corps tout entier s'inclinent plus profondément, jusqu'à ce que, suffoqué par les larmes, en une nouvelle et salutaire défaillance, il reste étendu la face contre terre, inanimé.

C'est dans ce sens, et à voix basse, que je communiquai ma pensée à Schnorr, restant auprès de lui pendant toute la répétition. Aux indications très brèves que je lui soufflais, il répondait de son côté par un regard également discret et furtif; ce regard, illuminé par une exaltation profonde, m'attestait la plus merveilleuse entente; par un effet de retour, il éveillait même en moi de nouvelles inspirations au sujet de mon propre ouvrage, si bien que j'eus conscience d'assister à un exemple assurément inouï du fait suivant : combien un commerce affectueux et immédiat entre deux

artistes diversement doués peut produire un fécond échange de résultats, quand leurs facultés se complètent parfaitement.

Après cette répétition, nous ne dîmes plus un mot de *Tannhæuser*. Même après la représentation, qui eut lieu le soir suivant, c'est à peine s'il nous échappa une parole à ce sujet; pour ma part, je ne lui fis ni compliments ni remerciements : ce soir-là, grâce à l'interprétation merveilleuse, tout à fait inexprimable, de mon ami, j'avais jeté jusqu'au fond de ma propre création un de ces regards comme il a été bien rarement donné à un artiste, jamais peut-être, d'en jeter. On est alors envahi par un saisissement sacré, en face duquel on doit observer un religieux silence.

Dans cette unique interprétation de *Tannhæuser*, qui ne fut jamais répétée, Schnorr avait complètement réalisé mes intentions artistiques les plus intimes; l'élément démoniaque dans le ravissement ou la douleur n'était pas perdu de vue un seul instant; pour

la première et unique fois, le passage d'une importance décisive dans le deuxième *finale* : « Pour conduire le pécheur au salut..... etc. », au sujet duquel j'avais exprimé si souvent des exigences inutiles, ce passage obstinément laissé de côté par tous les chanteurs pour sa grande difficulté, par tous les *Capellmeister* à cause du mouvement obligé des instruments à cordes, Schnorr le rendit avec l'expression fortement émouvante grâce à laquelle le héros, d'un objet d'horreur, devient l'être sur lequel se concentre la pitié. Par l'ardeur frénétique de sa contrition pendant la conclusion violemment mouvementée du deuxième acte, et par son adieu en réponse à celui d'Élisabeth, son apparition au troisième acte, avec les allures de la démence, se trouvait parfaitement préparée ; de cette âme glacée, l'émotion ne s'échappait ensuite que d'une façon plus saisissante, jusqu'au moment où un nouvel accès de folie évoquait une seconde fois la vision magique de Vénus, avec une puissance

démoniaque d'un despotisme presque égal à celui par lequel, au premier acte, l'invocation à Marie avait fait réapparaître miraculeusement le monde du grand jour, le monde de la patrie chrétienne. Dans cette dernière explosion d'un désespoir frénétique, Schnorr était véritablement effrayant, et je ne crois pas que Kean et Ludwig Devrient, dans le rôle de Lear, aient pu atteindre à une plus grande puissance.

L'impression qui en résulta sur le public fut pour moi fort instructive. Plus d'un passage, comme la scène presque muette qui suit le désenchantement du Venusberg, produisit, dans son vrai sens, un effet émouvant, et provoqua des explosions impétueuses et unanimes du sentiment général. Pourtant, dans l'ensemble, je remarquai plutôt de la simple surprise et de l'étonnement ; les parties tout à fait nouvelles, notamment, telles que le passage discuté, et, d'ailleurs, toujours supprimé du second *finale*, déroutèrent le public dans ses habitudes, pres-

que jusqu'à le déconcerter. A ce sujet, je dus recevoir à brûle-pourpoint la leçon d'un ami, d'ailleurs non sans mérite intellectuel : il m'apprit comme quoi je n'avais, à proprement parler, nul droit de faire interpréter *Tannhæuser* à ma guise, du moment que le public, aussi bien que mes amis, en accueillant partout cette œuvre avec faveur, avaient ainsi manifestement exprimé que la façon plus sentimentale, plus fade, jusqu'alors suivie, de comprendre l'œuvre, bien qu'insuffisante pour moi, était au fond la meilleure. L'objection tirée de la niaiserie de pareilles assertions était accueillie par des haussements d'épaules d'une si aimable indulgence, qu'il n'était pas possible de la maintenir.

Aussi, à cet amollissement, je dirai même à cette corruption tout à fait générale non-seulement du goût public, mais même du sens artistique de gens appartenant souvent à notre proche entourage, nous eûmes, Schnorr et moi, à opposer une commune résistance ; cela se

fit par une simple entente sur ce qui était le juste et le vrai, en créant et en agissant avec tranquillité, sans autre démonstration que nos actes d'artistes.

Cette démonstration se prépara, au commencement d'avril suivant, avec le retour de l'artiste qui m'était si profondément uni, et par la mise en train des répétitions générales pour la représentation de *Tristan*. Jamais le plus maladroit des chanteurs ou des musiciens ne se laissa donner par moi un aussi grand nombre d'instructions, portant sur le plus menu détail, que ce héros du chant, qui du premier coup s'élevait à la plus haute maîtrise; la plus légère apparence d'obstination dans mes avis, comme il en comprenait le sens aussitôt, trouvait auprès de lui l'accueil le plus joyeux, au point que je me serais cru vraiment déloyal si, dans l'intention peut-être de ne pas heurter sa susceptibilité, j'avais voulu lui épargner la moindre critique. La raison de cette disposition, il faut le dire, venait de ce que mon ami,

par sa propre initiative, avait déjà pénétré le sens idéal de mon œuvre, et se l'était véritablement assimilé : pas le moindre fil de cette trame spirituelle, pas la plus discrète indication des rapports les plus cachés, qui lui eût échappé, et qui n'eût été sentie par lui avec le tact le plus exquis. Par conséquent, il ne s'agissait plus que de soumettre à l'examen le plus rigoureux les moyens techniques d'expression de l'artiste au point de vue vocal, musical et mimique, afin d'atteindre, tout le long de l'œuvre, à l'harmonie entre les facultés personnelles et caractéristiques de l'interprète et l'objet idéal de l'interprétation. Ceux qui assistèrent à ces études doivent se souvenir qu'il ne leur a jamais été donné de rien connaître de pareil en fait d'entente entre des artistes amis.

C'est seulement au sujet du troisième acte de *Tristan* que je n'ai jamais rien dit à Schnorr (sauf ma précédente explication du seul passage qu'il n'eût pas compris). Après que j'eus

prêté l'attention la plus soutenue à mes interprètes, aussi bien avec l'œil qu'avec l'oreille, pendant qu'on répétait le premier et le second acte, involontairement je me détournai tout à fait, une fois le troisième acte commencé, du spectacle du héros blessé à mort, étendu sur son lit de douleur, pour m'absorber en moi-même, immobile sur mon siège, les yeux demi-fermés. Dans cette première répétition au théâtre, comme je ne me tournai pas une seule fois vers lui, même aux plus vigoureux accents, pendant tout le cours de cette scène d'une longueur extraordinaire, bien plus, comme je ne faisais guère que m'agiter, Schnorr parut éprouver quelque perplexité intérieure à la durée insolite de mon indifférence en apparence complète; en effet, lorsque enfin je me levai en chancelant après la *malédiction d'amour*, lorsque, penché en une étreinte attendrie vers cet admirable ami, qui persistait à rester étendu sur sa couche, je lui dis tout bas qu'il m'était impossible d'exprimer

aucun jugement sur mon idéal désormais réalisé par lui, alors son œil sombre étincela soudain comme l'étoile de l'amour. Un sanglot à peine perceptible....., et plus jamais nous ne prononçâmes au sujet de ce troisième acte une parole sérieuse. Tout au plus me permis-je, pour lui marquer mon sentiment là-dessus, quelques plaisanteries dans le goût de celle-ci : une chose du genre de ce troisième acte est aisée à écrire, mais être obligé de l'entendre chanter par Schnorr, voilà qui est pénible! Aussi ne pourrais-je seulement pas le regarder par dessus le marché.....

A dire vrai, aujourd'hui encore, en notant ces souvenirs après trois années, il m'est impossible d'exprimer la façon dont Schnorr me seconda dans le rôle de Tristan, et comment, au troisième acte de mon drame, elle atteignit son point culminant; cela tient sans doute à cette bonne raison qu'elle échappe à tout parallèle. Me voilà fort embarrassé de savoir comment je dois en donner une idée simple-

ment approximative ; je suis persuadé que le seul moyen de fixer pour la réflexion ultérieure ce prodige si formidablement fugitif, l'art de l'interprétation par la musique et la mimique combinées, consiste à recommander pour l'avenir, aux amis sincèrement portés pour ma personne et pour mon œuvre, de prendre en main, avant tout, la partition de ce troisième acte. Ils n'auraient tout d'abord qu'à scruter l'orchestre plus à fond, à y poursuivre, du commencement de l'acte jusqu'à la mort de Tristan, les motifs musicaux qui sans relâche émergent, s'épanouissent, se marient, se séparent, puis de nouveau se confondent, grandissent, s'effacent, puis enfin entrent en lutte, s'enlacent, se dévorent presque les uns les autres ; ils auraient ensuite à remarquer que ces motifs, dont la signification expressive exigeait la plus minutieuse harmonisation, en même temps qu'une orchestration du mouvement le plus indépendant, expriment une vie passionnelle alternant entre le plus extrême

désir de volupté et l'aspiration à la mort la plus décidée, dans des conditions telles qu'on n'aurait pu jusqu'à présent l'esquisser, avec une pareille abondance de combinaisons, dans aucun morceau purement symphonique; par conséquent, dans ce cas, on ne pouvait rendre palpable cette vie que par des combinaisons instrumentales telles, que c'est à peine si des compositeurs purement symphoniques ont pu se voir, jusqu'à présent, dans la nécessité de les mettre en jeu avec une telle richesse. Qu'on se dise maintenant que tout cet orchestre extraordinaire, dans son rapport avec les monologues où s'épanche le chanteur étendu là-bas sur sa couche, ne se comporte pourtant pas autrement, au point de vue de l'*opéra* proprement dit, que l'accompagnement de ce qu'on appelle un *solo* de chant, et qu'on en conclue quelle était la portée de l'exécution de Schnorr, si je me permets d'invoquer le témoignage de n'importe quel auditeur sincère de ces représentations de Munich, pour affirmer

que de la première à la dernière mesure, toute l'attention, tout l'intérêt, se concentraient exclusivement sur l'acteur, sur le chanteur, restaient enchaînés à sa personne ; qu'il n'y eut pas un seul instant de distraction ou d'absence pour un simple mot du texte ; bien plus, que l'orchestre disparaissait complètement devant le chanteur, ou plutôt, pour mieux dire, semblait enveloppé dans son exécution même. D'ailleurs, à celui qui a étudié de près la partition, j'aurai certainement tout dit, pour lui dépeindre la grandeur incomparable de l'interprétation de mon ami, en lui rapportant ce fait, qu'après la répétition générale, les auditeurs sans parti pris promettaient déjà, à cet acte même, l'effet le plus populaire, et lui prédisaient un succès universel.....

En assistant à ces représentations de *Tristan* qu'il nous a été donné de connaître, j'éprouvai d'abord, au sujet du prodigieux exploit de mon ami, un étonnement respectueux, qui grandit jusqu'à se changer en un véritable effroi. Je

finis par regarder comme un crime d'admettre que Schnorr renouvellerait cet exploit régulièrement, selon les usages de notre répertoire d'opéra; et dès la quatrième représentation, après la *malédiction d'amour* de Tristan, je me sentis forcé de déclarer résolûment à mon entourage que cette représentation de *Tristan* serait la dernière, que je n'en tolérerais plus d'autre.

Il y avait bien quelque difficulté à faire nettement comprendre le sens de mon sentiment à ce sujet. Le scrupule de sacrifier les forces physiques de mon ami n'était pas en jeu, car l'expérience que j'avais faite avait réussi à l'écarter tout à fait. A cet égard, fort justes et frappantes furent les déclarations du chanteur expérimenté Antoine Mitterwurzer, qui, en qualité de confrère de Schnorr au théâtre de Dresde, en même temps qu'il était son camarade dans le rôle de Kurwenal pendant la représentation de *Tristan* à Munich, prit l'intérêt le plus vif et le plus intelligent à l'inter-

prétation de notre ami, aussi bien qu'à sa fortune; comme les artistes de Dresde, ses camarades, poussaient les hauts cris, disant que Schnorr s'était ruiné la voix dans le rôle de *Tristan*, il leur opposa cette remarque fort judicieuse que lorsqu'on était, comme Schnorr, maître de sa tâche au sens le plus étendu, il n'y avait pas à craindre qu'on excédât jamais ses forces physiques, vu que la façon d'en régler la dépense se trouvait victorieusement impliquée dans la maîtrise spirituelle de la tâche tout entière. En vérité, avant comme après les représentations, on ne remarqua pas le moindre affaiblissement de la voix chez cet artiste, pas même de l'épuisement physique; au contraire, si le souci de réussir, avant les représentations, l'avait constamment tenu en haleine, il arriva qu'après chaque nouvel accueil favorable, il se retrouvait aussitôt dans la disposition la plus sereine, dans la plus ferme assiette. Ce furent les résultats acquis par de telles expériences, et précisément jugés

par Mitterwurzer avec beaucoup d'à propos, qui, d'autre part, nous déterminèrent justement à prendre en très sérieuse considération l'idée suivante : quel parti il y aurait à tirer de ces résultats pour fonder un nouveau style d'exécution dramatico-musicale correspondant au véritable esprit de l'art allemand. Et voici que ma rencontre avec Schnorr, ayant réussi à produire entre nous une si intime union, ouvrait, sur les conséquences de notre action combinée dans l'avenir, une perspective qui promettait un succès inespéré.

On comprendra donc aisément que nos expériences au sujet de l'organe vocal de Schnorr nous eussent clairement prouvé la nature inépuisable d'un talent vraiment génial. Cet organe, plein, souple et brillant, faisait précisément sur nous cette impression d'être réellement inépuisable, dès qu'il avait à servir d'instrument immédiat à l'accomplissement d'une tâche parfaitement maîtrisée au point de vue spirituel. Ce qu'aucun professeur de

chant au monde ne peut enseigner, nous trouvions, par l'unique exemple de l'exécution de difficultés aussi importantes, qu'il était possible de l'apprendre..... Mais en quoi consistent donc ces difficultés pour lesquelles, justement, nos chanteurs n'ont pas encore trouvé le vrai style?..... Elles se présentent tout d'abord sous la forme d'un appel inaccoutumé à la résistance physique de leur voix, et, quand le maître de chant veut y aider les chanteurs, il se croit obligé (et à son point de vue il a raison) de recourir à des artifices purement mécaniques pour renforcer l'organe, dans le sens d'une dénaturation absolue de ses fonctions. En ceci, la voix est considérée purement comme un organe humano-animal, et certes, pour point de départ de sa formation, il n'est pas le moins du monde possible de procéder autrement; si donc, au cours de son perfectionnement ultérieur, l'âme musicale de cet organe doit enfin être développée, ce ne sont jamais que les exemples consacrés qui, dans

ce cas, puissent servir de règle à l'emploi de la voix, et tout le reste, par conséquent, dépend des difficultés proposées dans ces exemples. Mais jusqu'ici l'art du chant s'est formé exclusivement sur le modèle du chant italien ; il n'y en avait pas d'autre. D'autre part, le chant italien s'inspirait complètement de l'esprit de la musique italienne; à ce chant correspondirent les castrats, à l'époque de la floraison de cette musique, dont l'esprit suivait l'unique direction de la satisfaction sensuelle à l'exclusion de toute passion de l'âme proprement dite; de même, la voix de l'homme jeune, la voix de ténor, n'était presque jamais employée en ce temps-là, ou bien, comme ce fut le cas plus tard, elle fut gaspillée dans le sens d'un *fausset* analogue à la voix de castrat (1). Mais voici que la tendance de la

(1) « Je n'ai jamais pu m'accoutumer à voir les rôles de César et d'Alexandre fredonnés en fausset par un chapon. » VOLTAIRE, *Lett. Prince de Prusse*, 51, 24 février 1764.

musique moderne, sous la conduite, avouée sans conteste, du génie allemand, représenté notamment par Beethoven, s'est élevée au niveau de la vraie dignité artistique, en première ligne par ce fait qu'elle n'a pas seulement introduit dans le domaine de son incomparable expression l'élément de plaisir sensuel, mais aussi l'énergie spirituelle et la passion profonde. Comment donc doit se comporter le chanteur formé selon l'ancienne tendance, par rapport aux difficultés que présente l'art allemand actuel? La voix étant développée suivant un principe sensuel, matériel, il ne peut guère découvrir là autre chose que des prétentions à la vigueur et à la résistance purement physiques : aussi est-ce à dresser les voix de la sorte que semble se borner la tâche essentielle du professeur de chant actuel. On imagine aisément quelle erreur c'est de procéder ainsi ; car toute voix d'homme exclusivement dressée au point de vue de la force matérielle, dès qu'elle tentera de résoudre les

difficultés de la musique allemande moderne, telles que celles proposées par mes œuvres dramatiques, succombera aussitôt et se gâtera sans résultat, si le chanteur n'est pas parfaitement à la hauteur de l'élément *spirituel* de sa tâche. Ce fut précisément Schnorr qui nous fournit l'exemple le plus convainquant dans ce sens; et pour bien distinctement montrer de quelle différence profonde, radicale, il s'agit ici, je citerai l'expérience que je tirai de ce passage du *Tannhæuser*, dans l'*Adagio* du second *finale:* « Pour conduire le pécheur au salut ». Si jamais la nature a produit à notre époque la merveille d'une belle voix d'homme, c'est bien celle du ténor Tichatscheck (1), dont la vigueur et l'éclat se maintiennent depuis tantôt quarante ans. Ceux qui, tout dernièrement, ont pu lui entendre interpréter, dans *Lohengrin*, le récit du Saint-Graal, avec la simplicité la plus noblement éclatante et gran-

(1) Tichatscheck avait commencé à travailler avec le professeur *italien* Ciccimara (Fétis).

diose, ont été profondément saisis et remués, comme s'il leur avait été donné d'assister réellement à un prodige. Quant à ce passage de *Tannhæuser*, à Dresde déjà, il y a beau temps de cela, je fus obligé de le supprimer après la première représentation, car Tichatscheck, alors dans tout l'éclat de ses moyens vocaux, ne put arriver, conformément aux dispositions de son talent dramatique, à s'assimiler l'expression de ce passage, qui est celle d'une *contrition extatique*, et tomba au contraire, pour quelques notes élevées, dans un véritable épuisement physique. Si donc j'atteste que non-seulement Schnorr rendait ce passage avec la plus émouvante expression, mais encore qu'il faisait entendre ces cris aigus d'une violente douleur avec une véritable plénitude de son et une parfaite beauté, je n'ai certes pas l'intention par là de déprécier la voix de Tichatscheck au profit de celle de Schnorr, comme si cette dernière avait surpassé l'autre en puissance naturelle, seulement, je revendique

justement pour elle, en face d'un organe doué par la nature d'une façon peu commune, cette qualité, par nous éprouvée, d'un organe inépuisable au service de la compréhension spirituelle.

Avec la connaissance de l'importance inappréciable de Schnorr pour ma propre création artistique, un nouveau printemps d'espérance entra dans ma vie. Voici que le trait d'union direct était trouvé, qui devait mettre mon œuvre en communication avec le temps présent, et la rendre féconde. C'était une occasion d'enseigner et d'apprendre ; ce qui avait été universellement méconnu, bafoué, couvert de bave, le moment était venu de le transformer en une indéniable réalité artistique. Fonder un style allemand pour l'exécution et la représentation d'œuvres issues du génie allemand, tel fut notre mot d'ordre. Et c'est parce que je conçus cette réconfortante espérance d'un grand et constant succès, que je me déclarai contre toute reprise immédiate de *Tristan*.

Avec ces représentations, comme avec l'œuvre même, un saut trop violent, presque désespéré, avait été fait dans l'inconnu qu'il fallait d'abord conquérir; des gouffres, des précipices, étaient béants dans l'intervalle; il fallait commencer par les combler avec soin, afin de nous frayer la voie, à nous autres, artistes isolés, vers le côté opposé, vers ces sommets de l'association indispensable.....

Schnorr devait donc être des nôtres. La fondation d'une école royale de musique et d'art dramatique fut résolue. De leur côté, les considérations imposées par la difficulté qu'éprouverait cet artiste à se dégager de ses engagements à Dresde nous spécifiaient le caractère particulier de la position que nous avions à offrir de notre part au chanteur, de telle sorte qu'une fois pour toutes ladite position fût digne de lui. Schnorr devait complètement renoncer au théâtre, et par contre, c'est uniquement à l'occasion de représentations théâtrales, spéciales et extraordinaires, cor-

respondant à une sanction de notre but d'études, qu'il aurait à collaborer à l'enseignement de notre école. L'affranchissement de la corvée du répertoire courant d'opéra, pour cet artiste animé de la plus noble ardeur, se trouvait ainsi expressément indiqué, et mon propre sentiment comprenait à merveille ce que c'était pour lui que de languir dans cet emploi. Pour ma propre vie, les tribulations les plus insurmontables, les soucis les plus cuisants, les humiliations les plus dégradantes, n'étaient-ils pas issus de cette unique méprise, qui me représentait au monde et à l'ensemble des rapports esthétiques et sociaux y compris, par la fatalité de la configuration extérieure de la vie et de l'état des choses, uniquement comme un *compositeur d'opéra*, comme un *chef d'orchestre d'opéra?* S'il a fallu que ce *quiproquo* singulier me conduisit à une constante confusion de mes rapports avec le monde, et notamment de mon attitude vis-à-vis de ses exigences à mon égard, certes il fallait évaluer

aussi à un prix non médiocre les souffrances qu'avait à endurer le jeune artiste à l'âme profonde, au talent noble et sérieux, dans sa position de *chanteur d'opéra*, dans son assujettissement à un règlement de théâtre imaginé contre les héros de coulisses récalcitrants, dans sa soumission aux ordres de chefs de service suffisants et mal élevés.

Schnorr était né poète et musicien; ainsi que moi, il passa d'une éducation classique générale à l'étude particulière de la musique; il est très vraisemblable qu'il serait déjà parvenu de bonne heure à la voie où il aurait suivi, d'intention et de fait, ma propre direction, s'il ne s'était pas produit chez lui ce développement de l'appareil vocal, qui, en sa qualité d'organe inépuisable, devait servir à réaliser mes visées les plus idéales, et qui, par conséquent, devait l'associer directement à ma carrière, en apportant un complément à la tendance propre de ma vie. Dans cette situation nouvelle, notre civilisation moderne n'offrait

pas d'autre expédient que d'accepter des engagements de théâtre, de se faire *ténor*, à peu près comme Liszt, dans un cas analogue, s'est fait *pianiste*.

Voici qu'enfin la protection d'un prince aux sentiments élevés, et précisément favorable à mon idéal d'art allemand, allait permettre d'implanter en notre civilisation la branche dont la croissance et le développement eussent fécondé le sol pour des exécutions artistiques vraiment allemandes; et certes il était temps que cet allègement fut apporté au courage accablé de mon ami. C'est là que se cachait le ver rongeur, dévorant la gaîté de cet artiste et ses forces vitales. J'acquis de ce fait une conviction de plus en plus claire, en remarquant, non sans surprise, avec quelle véhémence passionnée, rageuse même, il résistait aux inconvenances qui, justement, sont d'un retour constant dans ces rapports de théâtre, où l'esprit borné des bureaucrates s'unit au manque de conscience des comédiens; à ces

inconvenances qui, d'ailleurs, ne sont nullement ressenties de ceux qui en sont l'objet. Il s'en plaignait un jour à moi : « Mon Dieu! dans *Tristan*, ce n'est pas mon jeu et mon chant qui me fatiguent, mais la bile que je me fais dans l'intervalle; rester couché par terre, sans bouger, après le grand échauffement de l'agitation précédente, et la transpiration qui s'en suit, dans la grande scène du dernier acte, voilà ce qui m'est mortel; car j'ai eu beau faire, je n'ai pu obtenir qu'à ce moment le théâtre fut clos, de façon à empêcher le terrible courant d'air qui passe sur moi, froid comme glace, tandis que je reste immobile, et me transit à en mourir; pendant ce temps, ces messieurs, dans les coulisses, sont en train de pondre le cancan du jour! » Comme nous ne remarquions chez lui aucune trace de refroidissement et de rhume, il eut l'air triste et nous donna à entendre que de tels coups d'air auraient pour lui d'autres suites plus graves. Son irritabilité, pendant les derniers jours de

son séjour à Munich, prit une teinte toujours plus sombre. Pour finir, il parut encore dans le personnage d'Éric, du *Hollandais errant;* il soutint ce difficile rôle épisodique de façon à exciter au plus haut point notre admiration, de façon même à nous donner réellement le frisson, par la véhémence étrangement sinistre qu'il fit éclater comme un feu sombre et dévorant, dans les souffrances de ce jeune chasseur du Nord, malheureux dans son amour ; d'ailleurs il ne faisait en cela que se conformer au désir que je lui avais exprimé à ce sujet. Ce soir-là, il me donna à comprendre, par de brèves allusions seulement, quel profond désaccord le séparait du milieu où il vivait. Il semblait qu'il eût conçu des doutes soudains au sujet de la réalisation des plans et des projets qui faisaient notre bonheur ; il paraissait ne pas pouvoir comprendre comment, de cet entourage froid, complètement indifférent, nous espionnant même avec une perfidie haineuse, devait sortir, pour notre œuvre, une prospérité

sérieusement entendue. Amer fut le ressentiment qu'il éprouva tout d'abord à la seule nouvelle des sommations pressantes qui lui furent adressées de Dresde, pour y revenir à jour fixe répéter *le Trouvère* ou *les Huguenots*.

Ce sentiment de désaccord, cette sombre inquiétude, j'avais fini par les partager; une belle soirée, la dernière du séjour qui nous avait réunis, nous en affranchit encore. Le roi avait commandé, au théâtre de la Résidence, une audition privée où devaient être exécutés des morceaux détachés de mes diverses œuvres. *Tannhæuser*, *Lohengrin*, *Tristan*, *l'Or du Rhin*, *la Walkyrie*, *Siegfried*, et enfin *les Maîtres chanteurs*, avaient fourni chacun un morceau caractéristique, le tout chanté et exécuté à grand orchestre sous ma direction personnelle. Schnorr, qui entendait là, pour la première fois, mainte chose nouvelle de moi, chanta pour sa part, avec une beauté et une vigueur étonnantes, *le Chant d'amour de*

*Siegmund*, *les Chants de la Forge* de *Siegfried*, le rôle de *Loge*, dans le morceau détaché de *l'Or du Rhin*, enfin celui de *Walther de Stolzing*, dans le fragment plus considérable emprunté aux *Maîtres chanteurs*; il se sentit comme soustrait aux tourments de l'existence, quand, après un entretien d'une demi-heure, auquel le roi, unique auditeur de notre exécution, l'avait gracieusement convié, il revint, et m'embrassa impétueusement. « Dieu! comme je bénis cette soirée! » s'écria-t-il; « je sais bien maintenant ce qui fortifie ta foi!..... Oh! entre ce roi divin et toi, il faudra bien aussi que j'arrive à faire quelque chose de beau! » .....

..... C'était encore le cas de ne pas continuer sur le ton sérieux. Nous nous rendîmes à un hôtel pour prendre le thé ensemble; un calme enjouement, une foi amicale, une ferme espérance, s'exprimaient dans notre conversation, qui se passa à peu près toute sur le ton de la plaisanterie. « Allons! » disions-nous, « de-

main, encore une fois, retourner à la laide momerie! Bientôt ensuite, être à jamais délivré! » Notre certitude d'une nouvelle rencontre tout à fait prochaine était si profonde, que nous regardâmes presque comme superflu, et même peu à propos, de nous faire des adieux en règle. Nous nous quittâmes dans la rue comme pour le bonsoir accoutumé; le lendemain matin, mon ami partait tranquillement pour Dresde.....

A peu près huit jours après cet adieu auquel nous avions à peine pris garde, on me télégraphia la mort de Schnorr. Il avait encore chanté à une répétition au théâtre, il avait eu à répliquer à ses camarades, qui s'étonnaient de lui trouver encore de la voix. Un terrible rhumatisme s'était alors emparé de son genou, et l'avait conduit en peu de jours à une maladie mortelle. Les plans dont nous étions convenus, la représentation de *Siegfried*, ses craintes à la supposition qu'on pût imputer sa mort à l'excès d'efforts exigé

par *Tristan*, avaient occupé son âme lumineuse, à la fin exhalée.

Avec Bülow, nous espérions arriver à Dresde à temps pour l'enterrement de cet ami que nous avions aimé en commun : ce fut en vain ; il avait fallu qu'on rendît déjà le cadavre à la terre, quelques heures avant le temps fixé ; nous arrivâmes trop tard. A la même heure, par un clair soleil de juin, la ville de Dresde, pavoisée aux mille couleurs, était en liesse, et se portait à la réception des bandes de voyageurs qui faisaient leur entrée, se rendant à la fête universelle des sociétés chorales allemandes. Le cocher qui nous conduisait, vivement pressé par moi d'atteindre le cimetière, me disait, en cherchant à grand'peine à se frayer un passage à travers la presse, que près de 20,000 chanteurs étaient arrivés au rendez-vous. « Oui ! » pensai-je, « et justement *le chanteur* n'est plus là ! »

Nous nous hâtâmes de tourner le dos à Dresde !

# VII

# UN SOUVENIR DE ROSSINI

# UN SOUVENIR DE ROSSINI

Au commencement de l'année 1860, je donnai à Paris, sous forme de concert (et le programme fut répété deux fois), quelques fragments de mes opéras, en grande partie des morceaux purement symphoniques. La plupart des journaux quotidiens furent hostiles à cette tentative, et firent esclandre ; bientôt courut aussi parmi eux un prétendu bon mot de Rossini. Son ami Mercadante aurait pris parti pour ma musique ; là-dessus, à dîner, Rossini l'aurait remis à sa place, en lui servant d'un poisson la sauce seulement, accompagnée de cette observation : l'assaisonnement tout sec convient à qui ne se soucie pas du plat lui-même, comme de la mélodie en musique.

On m'avait fait divers récits peu engageants

sur les scabreuses complaisances de Rossini pour la société, fort mêlée, dont son salon était encombré chaque soir ; je ne crus nullement devoir tenir pour fausse cette anecdote, qui, notamment aussi dans les feuilles allemandes, mettait les gens en grande joie. Nulle part il n'en fut fait mention sans qu'on l'accompagnât d'éloges sur la spirituelle malice du maître. Rossini n'en jugea pas moins convenable, ayant appris la chose, d'écrire à un directeur de journal pour protester très expressément contre cette *mauvaise blague*, comme il disait ; il assurait qu'il ne se croyait pas le droit de porter un jugement sur mon compte, ayant seulement entendu jouer à un orchestre de ville d'eau allemande, par hasard, une marche de ma composition, qui, d'ailleurs, lui avait fait grand plaisir ; il ajoutait qu'il professait trop d'estime à l'égard d'un artiste qui tentait d'agrandir le domaine de son art, pour se permettre des plaisanteries sur son compte.

Sur le désir de Rossini, cette lettre fut publiée dans la feuille en question, mais les autres gazettes se gardèrent bien d'en souffler mot.

Cette manière d'agir de Rossini me décida à lui faire annoncer ma visite ; je reçus un accueil amical ; j'appris encore de vive voix quels regrets, quel chagrin cette invention avait causés au maître. Aussi, dans l'entretien plus développé qui se rattacha à ce préambule, m'efforçai-je d'expliquer à Rossini que cette saillie, même tant que je l'avais crue vraiment de son fait, ne m'avait pas blessé ; qu'en effet, par suite de remarques et de discussions sur certaines expressions isolées de mes écrits esthétiques, expressions tantôt mal comprises, tantôt dénaturées à plaisir, je me trouvais, ni plus ni moins, en situation de devenir, même pour des gens bienveillants à mon égard, le sujet d'une confusion que je n'espérais guère pouvoir mieux dissiper autrement que par d'excellentes exécutions de

mes œuvres dramatico-musicales; qu'avant de réussir à les obtenir quelque part, je me résignais avec patience à mon singulier destin, et que je n'avais nul ressentiment contre qui s'y trouvait impliqué sans qu'il y eût de sa faute. De mes explications, Rossini sembla conclure avec regret que je n'avais pas lieu de garder, des conditions faites aux musiciens en Allemagne, un souvenir satisfait; en retour, et comme préambule à un court exposé de sa propre carrière d'artiste, il me confia cette opinion, jusqu'alors gardée pour lui, que sa véritable destinée eût pu être remplie, s'il fût né dans mon pays et qu'il y eût été formé. « *J'avais de la facilité*, déclara-t-il, *et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose* » (1).

Mais de son temps, continua-t-il, l'Italie n'était déjà plus le pays où un plus sérieux effort, surtout et précisément sur le terrain de la musique d'opéra, aurait pu être provoqué

(1) La phrase en italique est citée en français dans le texte.

et entretenu ; là, toute aspiration plus élevée est brutalement étouffée, et on n'a pas appris au peuple autre chose que la fainéantise. C'est ainsi que s'est passée sa jeunesse inconsciente, c'est ainsi qu'il a grandi au service de cette tendance, obligé de se pourvoir à droite et à gauche, pour avoir seulement de quoi vivre ; et quand, avec le temps, il fut parvenu à une situation meilleure, il était trop tard ; il lui eût fallu faire un effort accablant pour un âge avancé. Des esprits plus élevés devaient donc le juger avec indulgence ; il ne prétendait pas lui-même figurer au nombre des Héros ; mais la seule chose qui ne pourrait lui être indifférente serait qu'il méritât assez peu d'estime pour être rangé parmi les fades persifleurs d'aspirations sérieuses. De là aussi sa protestation.

Par ces paroles, aussi bien que par la façon enjouée, mais bienveillante et sérieuse, dont il s'était exprimé, Rossini fit sur moi l'impression du premier homme vraiment grand et

digne de vénération que j'eusse encore rencontré jusqu'à présent dans le monde artistique.

Si je ne l'ai pas revu depuis cette visite, j'ai cependant conservé d'autres souvenirs sur lui.

Je composai une préface à une traduction en prose française de plusieurs de mes poèmes d'opéra ; j'y donnai un aperçu général des idées développées dans mes divers écrits sur l'art, notamment sur les rapports de la musique à la poésie. Quand il s'agit de juger la moderne musique italienne d'opéra, je fus surtout guidé dans mes raisonnements par les confidences et les déclarations si caractéristiques, et fondées sur une expérience tout à fait personnelle, que me fit Rossini dans l'entretien cité plus haut. Ce fut justement cette partie de mon argumentation qui, mise en évidence, fut le prétexte d'une agitation prolongée, et alimentée jusqu'aujourd'hui dans la presse musicale de Paris. J'appris que le vieux

maître était assiégé sans relâche, dans sa propre maison, par des rapports et des représentations au sujet de mes prétendues attaques dirigées contre lui ; la suite montra qu'en dépit de désirs manifestes, on ne put le décider à se prononcer contre moi. S'est-il cru atteint par les calomnies qu'on lui rapportait journellement sur mon compte ? C'est ce que je n'ai jamais pu tirer au clair. Des amis me pressèrent d'aller trouver Rossini, pour lui fournir des renseignements exacts au sujet de cette agitation. Je déclarai ne vouloir rien faire qui pût entretenir de nouveaux malentendus : que si Rossini, livré à son propre jugement, ne voyait pas clair en cette affaire, ce n'était pas moi qui pourrais, d'après le mien, lui donner des éclaircissements. Après la catastrophe qui atteignit mon *Tannhæuser*, quand il fut représenté à Paris au printemps de 1861, Liszt (1), arrivé à Paris peu après, et

(1) En passant, et pour plus ample rectification d'inventions toutes récentes mises sur le compte de Ros-

dont les relations avec Rossini étaient fréquentes et amicales, renouvela auprès de moi les mêmes instances ; en rendant visite à ce

sini, mentionnons ce trait, qui m'a été rapporté par Liszt, il y a déjà nombre d'années. Un jour, ayant montré au maître une de ses premières compositions de jeunesse, fortement excentrique, il en reçut ce plaisant éloge : « Le chaos vous a encore mieux réussi qu'au maître Haydn. » Aussi, est-ce l'indice de sentiments peu respectueux, mais en tout cas la preuve d'un goût fort grossier, que d'avoir gâté cette plaisanterie vraiment spirituelle, comme cela vient de se faire à cette place, en prêtant à Rossini la platitude suivante : « Le chaos d'Haydn me plaît plus » ; sans compter l'irrévérence de rééditer ce mot rebattu et pesant : « *L'autre me plait davantage* * », pour le mettre sur le dos de l'illustre maître. Quant au fait d'avoir transporté cette anecdote de la première jeunesse de Liszt, à l'extrême époque de l'*abbé Liszt*, il rentre en fin de compte dans la catégorie de ces légèretés qui en prennent si fort à leur aise avec la mémoire de Rossini, et qui, si on les laissait passer sans rectification, pourraient facilement laisser croire que le digne maître, à qui Liszt avait voué une amitié constante et un respect sincère, avait à se reprocher une très grave duplicité.

* En français.

vieillard, qui, malgré toutes les obsessions hostiles à ma personne, n'en avait pas moins tenu bon, avec une amitié dont la constance ne s'était jamais démentie, je dissiperais les derniers nuages qui pouvaient encore subsister entre nous. A ce moment encore, je sentis qu'il n'était nullement à propos de vouloir aplanir, par des démonstrations extérieures, des difficultés qui tenaient à des causes plus profondes, et je gardais quelque répugnance à donner lieu, dans ce cas comme dans l'autre, à de fausses interprétations. Après le départ de Liszt, Rossini m'envoya de Passy, par l'intermédiaire d'un de ses intimes, les partitions de mon ami qui était restées chez lui, et me fit dire à cette occasion qu'il me les aurait volontiers apportées lui-même, si le mauvais état de sa santé ne l'enchaînait pas à la maison en ce moment. Même alors, je persistai dans mes résolutions antérieures. Je quittai Paris sans avoir cherché à revoir Rossini, et je pris ainsi sur moi de supporter mes propres reproches,

au sujet de ma conduite, d'une appréciation délicate, à l'égard de cet homme que j'honorais si sincèrement.

Plus tard, j'appris par hasard qu'une feuille musicale allemande (*Signale für Musik*, Signaux pour la musique) avait donné, à la même époque, le compte rendu d'une dernière visite que j'aurais jugé bon de rendre à Rossini, après la chute de mon *Tannhæuser*, dans le sens d'un tardif *meâ culpâ* (1). Dans ce récit, on gratifiait aussi le vieux maître d'une piquante repartie ; sur mon assurance que je n'avais pas du tout l'intention de renverser toutes les grandeurs du passé, Rossini aurait répondu mot pour mot, avec son sourire : « Oui, cher Monsieur Wagner, si tant est que vous puissiez *le* faire ! »

A vrai dire, je n'avais pas grande chance de voir démentir cette nouvelle anecdote par Rossini lui-même ; car, après expérience faite,

(1) Il y a dans le texte : *pater peccavi.*

on avait certainement pris soin que les historiettes du même acabit qui couraient à son compte ne vinssent plus à sa connaissance ; pas plus qu'avant, pourtant, je ne me crus mis en demeure d'aller jusqu'à entrer en lice en faveur du diffamé, lequel, à mes yeux, était évidemment Rossini. Mais voici que depuis la mort récente du maître, il se manifeste de toutes parts des dispositions à publier sur lui des esquisses biographiques, et je m'aperçois avec peine que ce faisant, on cède surtout à la démangeaison de se ménager d'heureux effets, en rapportant des historiettes de toute provenance, contre lesquelles le défunt ne peut plus protester ; je ne pense donc pas qu'actuellement je puisse mieux marquer mon respect sincère pour le feu maître, sinon en faisant part de mon expérience personnelle au sujet du degré de créance mérité par les anecdotes qu'on lui prête, et en contribuant à la juste appréciation historique de ces récits.

Rossini, qui depuis longtemps n'apparte-

nait plus qu'à la vie privée, et qui semble s'y être comporté à tous égards, avec l'insouciante indulgence du sceptique enjoué, ne peut certes pas être transmis à l'histoire en plus fausse posture que marqué au sceau d'un héros de l'art, d'une part, et ravalé, de l'autre, au rôle frivole de plaisantin. Ce serait également une grosse faute de chercher pour Rossini une place intermédiaire entre ces deux extrémités, à la façon de la critique actuelle soi-disant *impartiale*. En revanche, Rossini ne sera jugé à sa juste mesure que lorsqu'on aura tenté, d'une façon intelligente, une histoire de la civilisation de notre siècle depuis son commencement jusqu'à nos jours ; dans ce travail, au lieu de céder à la tendance en vogue, qui attribue à la civilisation de ce siècle le caractère tout à fait exclusif d'un progrès universellement florissant, on devrait, enfin, simplement ne pas perdre de vue la réelle décadence d'une civilisation antérieure, délicate d'esprit ; si ce caractère de notre temps était

exactement marqué, nul doute que la vraie place qui revient à Rossini et qu'il y doit occuper ne lui fût assignée avec la même exactitude. Et cette place ne serait nullement méprisable ; en effet, dans la même proportion où Palestrina, Bach, Mozart, appartinrent à leur temps, Rossini appartient au sien : si l'époque où vécurent ces maîtres fut une époque d'efforts pleins d'espoir, et, dans sa pleine originalité, une époque de renouvellement, peut-être faudrait-il juger l'époque de Rossini d'après les propres dires du maître, ces dires dont il accordait la faveur, par réciprocité de confiance, à ceux qu'il croyait sérieux et sincères, mais qu'il rétractait, selon toute apparence, dès qu'il se sentait épié par les mauvais plaisants et les pique-assiettes de son entourage. Alors, mais seulement alors, Rossini serait apprécié à sa juste valeur, et jugé selon son mérite propre ; ce qui manquait à ce mérite en parfaite noblesse ne serait positivement mis sur le compte, ni de ses talents, ni

de sa conscience artistique, mais serait imputé sans restriction à son public et au milieu où il vécut, deux causes qui, précisément, lui rendirent difficile de s'élever au-dessus de son temps, et par là de participer à la grandeur des véritables héros de l'art.

Jusqu'à ce qu'un historien autorisé se rencontre pour cette tâche, il n'en serait pas moins bon de prêter quelque attention aux documents qui contribuent à rectifier tant de facéties, jetées aujourd'hui — de la boue en guise de fleurs — dans la tombe ouverte du maître défunt.

---

# VIII

# HISTOIRE D'UNE SYMPHONIE

## LETTRE A L'ÉDITEUR FRITZSCH

# HISTOIRE D'UNE SYMPHONIE

..... En remerciement de tous vos bons offices, écoutez aujourd'hui ce récit, fort mystérieux en vérité.

A la Noël dernière, nous étions à Venise ; je célébrais en famille le jubilé de la première exécution qui eut lieu, il y a cinquante ans, d'une symphonie de moi ; cette symphonie, écrite à dix-neuf ans de *ma propre main*, fut jouée, cette fois-ci, d'après une partition *d'une autre main que la mienne*, par un orchestre composé de professeurs et d'élèves du lycée San-Marcello, sous ma direction, et en l'honneur de l'anniversaire de la naissance de ma femme.

J'insiste sur ce fait que la partition n'était pas écrite *de ma main :* à ceci se rattache une histoire qui transporte la chose dans les ré-

gions du mystère..... aussi ne sera-t-elle connue que de vous.

Et d'abord, permettez-moi d'établir les faits historiques.

En l'ère chrétienne de Leipzig (est-il quelqu'un de mes concitoyens qui ait gardé souvenir de tout cela ?), ce qu'on appelle le *Gewandhaus-Concert* était accessible même aux débutants de ma *tendance*, l'admission d'œuvres nouvelles dépendant en dernier ressort, à cette époque, d'un digne vieillard, le conseiller aulique Rochlitz, qui présidait le comité, et faisait les choses avec beaucoup de soin et de conscience. Ma symphonie lui ayant été soumise, je dus en conséquence lui rendre mes devoirs.

Quand je me présentai en personne, cet homme imposant assujettit ses lunettes, et s'écria : « Qu'est-ce à dire ? Vous êtes un tout jeune homme ! Je m'attendais à un compositeur bien plus âgé, à en juger par sa grande expérience ! » La chose allait au mieux ; la

symphonie fut acceptée ; mais on exprima le désir de la faire exécuter d'abord par l'*Euterpe* en guise d'essai.

Rien n'était plus aisé : j'étais en bons termes avec cet orchestre d'ordre inférieur, qui avait déjà exécuté une mienne ouverture passablement *contrapontique* à l'ancienne *Schützenhaus* (1), en dehors de la Porte Pierre. — A cette époque, toutefois (Noël 1832), ces musiciens avaient transporté leurs quartiers au *Logis des Tailleurs*, près de la Porte Thomas..... détails que je mets volontiers à la disposition de nos débitants d'esprit à bon marché. — Je me souviens que nous fûmes considérablement gênés par l'éclairage défectueux de la salle ; nous nous arrangeâmes toutefois de façon à voir suffisamment pour sabrer ma symphonie après une répétition, et encore cette répétition devait-elle servir pour le programme d'un concert entier.

(1) Maison de tir.

Pour moi, je ne pris guère plaisir à mon œuvre, car je trouvais qu'elle ne *sonnait* pas bien. Mais voyez l'avantage d'avoir la foi ! Heinrich Laube, qui vivait alors à Leipzig avec la réputation d'un *littérateur* (1) distingué, et qui était parfaitement indifférent à la façon dont une œuvre *sonnait*, m'avait pris sous sa protection ; il loua chaudement ma symphonie dans sa *Gazette du beau monde*, et, huit jours après, ma mère bien-aimée put voir mon œuvre passer avec avancement du *Logis des Tailleurs* au *Gewandhaus*, où elle fut donnée une fois dans des circonstances pareilles à celles déjà décrites. — En ce temps-là, on me témoignait de la bienveillance à Leipzig ; grâce au léger étonnement qu'excita mon œuvre, et à l'approbation suffisante qu'elle reçut, je pus me sentir à mon aise pendant quelque temps.

Ce bon temps ne dura pas toujours, et plus

(1) En français.

tard les choses prirent une tout autre tournure. Je m'adonnai à l'opéra; au Gewandhaus, quelques années après, un nouvel état de choses, moins commode et moins agréable, commença avec la direction de Mendelssohn. Émerveillé des talents du jeune maître, j'essayai de l'approcher pendant le séjour que je fis alors à Leipzig (1834 ou 1835). A cette occasion, je ne sais quel singulier sentiment me poussa à lui présenter, ou plutôt à lui imposer le manuscrit de ma symphonie, en le priant, non de l'examiner, mais seulement de le conserver. « Après tout, pensai-je, peut-être y jettera-t-il les yeux, et m'en dira-t-il quelque chose. » Mais il n'en fut rien. — Les années passèrent, et les hasards de ma profession me rapprochèrent fréquemment de Mendelssohn; nous nous rencontrâmes, nous dînâmes ensemble, une fois, à Leipzig, nous fîmes de la musique ; il assista à la première représentation de mon *Hollandais errant* à Berlin, et fut d'avis qu'elle n'avait pas été un *four* complet,

et que je pouvais être satisfait du succès ; à l'occasion d'une représentation de *Tannhœuser* à Dresde, il déclara qu'une entrée en forme de *canon*, dans l'*Adagio* du second *finale*, lui plaisait fort : mais, quant à la symphonie et au manuscrit, jamais il ne m'en souffla mot ; c'était pour moi, bien entendu, une raison suffisante de ne pas m'informer de sa destinée.

Le temps passa : il y avait longtemps déjà que mon célèbre et discret protecteur avait cessé de vivre, quand des amis à moi eurent l'idée de rechercher cette symphonie. L'un d'eux connaissait le fils de Mendelssohn, et entreprit de s'adresser à lui en qualité d'héritier du maître ; mais cette démarche et d'autres restèrent sans résultat : le manuscrit était perdu, ou du moins on n'en voyait pas trace.

A la fin, un vieil ami m'avisa de Dresde qu'on avait trouvé là une valise remplie de musique ; je l'y avais oubliée au temps de mes jours troublés. Parmi cette musique, on avait découvert les parties d orchestre de ma

symphonie, copiées à mes frais par un copiste de Prague. Ces parties furent remises en ma possession, et mon jeune ami Antoine Seidl s'en servit pour composer une partition nouvelle.

En lisant alors cette partition tout à mon aise après un demi-siècle, je devais songer une fois de plus à la disparition du manuscrit, et aux motifs de cette disparition, très probablement les plus naturels du monde. Comme je savais bien que le recouvrement de ce manuscrit ne pouvait avoir d'importance, sinon celle de donner satisfaction à une affectueuse coutume de famille, je résolus de laisser mon œuvre résonner une fois encore, mais seulement dans l'intimité familiale.

Ce projet vient de s'accomplir de la manière la plus heureuse, à Venise, il y a quelques jours, et je puis vous faire part en quelques mots des impressions que j'éprouvai à cette occasion.

Permettez-moi, tout d'abord, d'affirmer que

l'interprétation de l'orchestre du Lycée me satisfit grandement ; ce résultat, sans doute, était dû au nombre suffisant des répétitions (chose qui jadis m'avait été refusée à Leipzig). — Les dons naturels des musiciens italiens pour l'accent et l'expression pourraient se développer excellemment, si le goût italien voulait s'intéresser à la musique instrumentale allemande.

Ma symphonie parut véritablement faire plaisir. — Pour moi, ce travail de jeunesse avait un intérêt particulier, au point de vue de la direction typique suivie par tout génie *musical*, dans son acheminement à la véritable indépendance. — Pour ce qui est des grands poètes, Gœthe et Schiller par exemple, nous savons que leurs œuvres de jeunesse font prévoir avec une grande netteté le caractère dominant de toute leur vie de production : *Werther*, *Gœtz de Berlichingen*, *Egmont*, *Faust*, furent tous écrits, ou tout au moins clairement conçus par Gœthe, au début même de sa carrière. — Il n'en va pas de même des

musiciens. Qui devinerait dans leurs œuvres de débutants le vrai Mozart, le pur Beethoven, avec autant de certitude qu'il reconnaîtrait le Gœthe complet ou le Schiller véritable dans leurs productions de jeunesse, qui causèrent une émotion universelle ?

Je n'ai pas l'intention d'entrer dans une discussion approfondie au sujet de la différence extraordinaire entre le poète, qui contemple le monde, et le musicien, qui en tire émotion. Qu'il me soit permis, toutefois, d'établir la distinction suivante : la musique est un art essentiellement *artificiel*, dont il faut apprendre les règles, et où l'on n'arrive à la maîtrise (c'est-à-dire à pouvoir s'exprimer d'une façon originale et personnelle), qu'en apprenant une nouvelle langue ; au lieu que le poète, du premier coup, peut exprimer dans sa langue maternelle ce qui frappe réellement sa vue. Le jeune musicien, après s'être escrimé pendant un temps suffisant à ce qu'on est convenu d'appeler la production *mélodique*, finit par

s'apercevoir, à sa grande confusion, qu'il n'a fait que bégayer les œuvres de ses modèles préférés ; il soupire après l'indépendance, et sa liberté date du jour où il s'est rendu parfaitement maître de la forme. C'est ainsi que le *mélodiste* anticipé devient *contrapontiste ;* il ne se soucie plus de *mélodies*, mais seulement de *thèmes* et de la façon de les traiter ; il se délecte dans les *strettes* de fugue, dans la combinaison de deux ou trois motifs ; il fait des orgies de contrepoint, il épuise tous les artifices imaginables. — Ce furent tous les progrès faits par moi dans ce sens (sans renoncer toutefois à mes grands modèles symphoniques, Mozart et surtout Beethoven), qui étonnèrent l'excellent Rochlitz, quand il découvrit que l'auteur de la symphonie était un jeune homme de dix-neuf ans.

Pour moi, la résurrection de cette œuvre précoce me fit tâcher de me préciser à moi-même les vraies raisons pour lesquelles je cessai d'écrire des symphonies. — L'audition

devait causer de la surprise à ma femme, et je pensai qu'il valait mieux lui ôter à l'avance tout espoir de trouver dans ma symphonie quelque trace de sentiment ; si l'œuvre portait la marque de Richard Wagner, tout au plus serait-ce cette confiance illimitée en lui-même, qui, dès cette époque, l'empêchait de douter de rien, et le mettait complètement à l'abri de cette mesquine humilité dont on ne tarda pas à voir naître et se développer, chez les Allemands, la toute-puissante influence. Cette confiance en moi-même, je ne la tirais pas seulement de ma sûreté de main comme contrapontiste (qualité qui, dans la suite, me fut contestée plus que toute autre par un musicien de la Cour à Munich, Strauss), mais aussi d'un grand avantage que j'avais sur Beethoven. En effet, tout en m'arrêtant au point de vue de sa deuxième symphonie, j'étais alors complètement familiarisé avec *l'Héroïque*, avec celles en *ut* mineur et en *la* majeur, toutes œuvres dont le maître n'avait nulle idée, ou tout au

moins n'avait qu'une idée fort vague, quand il écrivit sa deuxième symphonie. A quel point cette heureuse circonstance ajouta à la valeur de mon œuvre, c'est là une chose qui n'échappa ni à moi-même, ni à mon cher Franz Liszt, admis avec la famille à l'audition du Lycée, en sa qualité de beau-père.

En dépit de thèmes principaux dans le goût de celui-ci (1), fort bien appropriés au contrepoint, mais fort peu expressifs, ma symphonie fut applaudie en tant qu'*œuvre de jeunesse*, désignation à laquelle, malheureusement, je dus ajouter l'épithète de *surannée*..... Malgré ceci, pour vous donner une idée des progrès que j'avais déjà faits, il y a cinquante ans, dans le mode *élégiaque*, je vous transcris ici (2) le *thème*... non ! disons plutôt la *mélodie*..... du deuxième morceau (Andante) : bien que ce motif n'eût assurément jamais vu le jour sans

(1) (2) On trouvera ces thèmes dans le n° du 25 novembre 1883 du journal *le Ménestrel*. Le manque de types musicaux nous empêche de les donner ici.

l'Andante de la symphonie en *ut* mineur et l'Allegretto de la symphonie en *la* majeur de Beethoven, il me plaisait tellement, en ce temps-là, qu'à l'occasion de la fête du nouvel an à Magdebourg, je m'en servis pour accompagner les adieux mélancoliques à l'année écoulée. Permettez-moi d'en faire *aujourd'hui* le même usage, en prenant congé de vous.

RICHARD WAGNER.

Venise, Saint-Sylvestre, veille du nouvel an, 1882.

# IX

# LETTRES

# UNE LETTRE DE RICHARD WAGNER

La *Revue politique et littéraire* a publié la traduction d'une lettre inédite de Richard Wagner, communiquée par un de ses collaborateurs, M. G. Monod, directeur de la *Revue historique*.

Après les représentations de Bayreuth, en 1876, M. Monod avait écrit à l'auteur du *Nibelung* pour lui dire la profonde impression que lui avait causée cette tétralogie lyrique, et exprimer le regret que *la Capitulation*, cette parodie du siège de Paris, rendît très difficile pour le public français une appréciation impartiale de ses œuvres musicales.

A ce propos Richard Wagner, dans sa réponse, fait connaître ses sentiments sur la France, son art et son génie.

Cette lettre constitue un document autobio-

graphique, qu'il nous paraît intéressant de reproduire.

« Sorrente, le 25 octobre 1876.

« Très honoré ami,

« J'aurais dû répondre plus vite à votre lettre ; mais je ne voulais pas le faire en courant, et j'attendais pour cela un peu de tranquillité. Certes, cette tranquilité, j'aurais dû la trouver ici à Sorrente ; mais je ne peux en jouir qu'à la condition d'oublier les fatigues du dernier été, et, si je vous avais exprimé la véritable émotion que votre lettre m'a causée, j'aurais dû penser à l'œuvre et aux événements qui ont été l'occasion de cette lettre.

« Peut-être cependant est-ce le meilleur moyen d'oublier la représentation du *Nibelung*, que de vous parler d'une question qui a été représentée sous les plus fausses couleurs dans les articles écrits au sujet de mon œuvre. Je tiens d'autant plus à rectifier ces erreurs, qu'elles ont souvent altéré mes rela-

tions amicales avec divers représentants de la nation française, dont quelques-uns me sont très chers.

« Je vois que constamment mes amis français se considèrent comme obligés de donner toute sorte d'éclaircissements et d'excuses à mon sujet, à cause des prétendues invectives que j'aurais lancées contre la nation française. S'il était vrai qu'à n'importe quelle époque, sous l'impression d'expériences désagréables, je me fusse laissé entraîner à insulter la nation française, j'en subirais les conséquences sans m'en préoccuper davantage, n'ayant pas l'intention d'entreprendre quoi que ce soit en France. Mais il en est tout autrement. Ceux qui veulent connaître ma vraie pensée sur le public parisien qui a pris part à la chute de mon *Tannhœuser*, au Grand-Opéra, n'ont qu'à lire le récit que j'ai fait, peu après, de cet épisode, et qui a été reproduit dans le septième volume de mes œuvres complètes. Ceux qui liront les pages 189 et 190 de

ce volume (1) se convaincront que si j'ai attaqué les Français, ce n'est pas par mauvaise humeur contre le public parisien. Mais que voulez-vous ? Tout le monde croit les fausses interprétations par lesquelles des journalistes de mauvaise foi trompent l'opinion publique ; très peu de gens vont à la source pour rectifier leurs jugements.

« Remarquez que tout ce que j'ai écrit au sujet de l'esprit français, je l'ai écrit en allemand, exclusivement pour les Allemands : il est donc clair que je n'ai pas eu l'intention d'offenser ou de provoquer les Français, mais simplement de détourner mes compatriotes de l'imitation de la France, de les inviter à rester fidèle à leur propre génie, s'ils veulent faire quelque chose de bon.

» Une seule fois je me suis expliqué en français, dans la préface de la traduction de mes quatre principaux opéras, sur les relations

(1) Le passage auquel Wagner fait allusion est reproduit dans le présent volume, pages 170-171.

des nations romanes avec les Allemands et sur la mission différente qui me paraît incomber à celles-là et à ceux-ci. J'assignais aux Allemands la mission de créer un art à la fois idéal et profondément humain sous une forme nouvelle ; mais je n'avais nullement l'intention de rabaisser pour cela le génie des nations romanes, parmi lesquelles la France a seule conservé aujourd'hui la force créatrice. N'y a-t-il donc personne qui sache lire avec soin ? Bien plus, qui donc, dans la presse actuelle, aura assez d'intelligence et de pénétration pour reconnaître que, dans l'écrit qui m'a été le plus reproché, composé au pire moment de la guerre, dans une disposition amèrement ironique, j'ai eu surtout pour but de ridiculiser l'état du théâtre allemand ? Rappelez-vous la conclusion de cette farce. Les intendants et les directeurs des théâtres allemands se précipitent dans Paris assiégé afin d'emporter pour leurs théâtres toutes les nouveautés en fait de pièces et de ballets.

Pouvais-je m'expliquer d'une façon plus précise et plus expressive contre tout antagonisme allemand et français, en matière d'art, que je ne l'ai fait dans ce joyeux banquet auquel mes amis français m'ont invité à Bayreuth? J'ai reconnu aux Français un art admirable pour donner à la vie et à la pensée des formes précises et élégantes; j'ai dit, au contraire, que les Allemands, quand ils cherchent cette perfection de la forme, me paraissent lourds et impuissants. Je voudrais que, quand les Français cherchent à entrer en rapport avec les nations étrangères pour renouveler leurs conceptions intellectuelles, et échapper à l'épuisement et à la stérilité, surtout lorsqu'ils ont recours à l'Allemagne, je voudrais, dis-je, que les Allemands eussent à leur montrer, non une caricature de la civilisation française, mais le type pur d'une civilisation vraiment originale et allemande. Si l'on combat à ce point de vue l'influence de l'esprit français sur les Allemands, on ne combat

point pour cela l'esprit français; mais on met naturellement en lumière ce qui est, dans l'esprit français, en contradiction avec les qualités propres de l'esprit allemand, et ce dont l'imitation serait funeste pour nos qualités nationales.

« Quel est le défaut qui est le plus vivement reproché à vos compatriotes par les Français les plus cultivés et les plus libres d'esprit? C'est l'ignorance de l'étranger et le mépris qui en résulte pour tout ce qui n'est pas français. De là, dans la nation, une vanité et une arrogance apparentes qui devaient, à un moment donné, être punies. Mais, moi, j'ajoute que ce défaut des Français doit être excusé, car chez leurs voisins les plus proches, les Allemands, il n'y a rien qui puisse les inviter à étudier une civilisation différente de la leur. Tout ce qui est extérieurement visible dans la culture allemande porte la marque ou bien d'une grossièreté barbare, ou bien d'une servile imitation de la France. Et comme cette imitation est mala-

droite ! Comme cette caricature de toutes les choses françaises doit paraître ridicule aux Français ! Nous nous servons de mots français que pas un Français ne comprend, et par contre, il y a dans la langue allemande des mots que pas un écrivain à la mode ne connaît; car, de même que dans ces gallicismes ils emploient la langue française de travers, cette habitude d'employer des termes qu'ils ne comprennent pas les amène à dénaturer leur propre langue. Ce qui arrive pour la langue arrive aussi dans toutes les autres manifestations de la vie intellectuelle et sociale. Celui qui voit clairement ce déplorable état de choses, celui qui en a souffert longtemps et en a pris une conscience de plus en plus nette, comme moi, celui-là en arrive à désespérer de voir naître jamais une forme d'esprit vraiment allemande et originale; aujourd'hui, il ne l'aperçoit nulle part, et il est disposé à croire que ce qu'il a si longtemps désiré n'est qu'une fantaisie de son imagination.

« Mais ce qui est important pour moi dans mes récentes expériences, c'est que l'espoir que cette fantaisie pouvait se réaliser m'est venu des étrangers. Mes représentations de Bayreuth, pour y revenir enfin, ont été mieux jugées et avec plus d'intelligence par les Anglais et les Français que par la plus grande partie de la presse allemande. Je crois que si j'ai eu cette agréable surprise, c'est que les Anglais et les Français cultivés sont préparés par leur propre développement à comprendre ce qu'il y a d'original et d'individuel dans une œuvre qui leur était jusque-là étrangère. Vous-même vous m'en fournissez la preuve la plus frappante. Vous cherchiez et vous attendiez quelque chose de différent de l'esprit français, quelque chose d'original, d'individuel; vous l'avez comparé avec ce que vous possédiez en vous, et vous vous êtes enrichi en vous l'appropriant. Combien je serai récompensé par mon succès si j'ai l'heureuse conviction que vous m'avez compris à fond, moi, mon œuvre et mes

efforts! Qu'est-ce que je vous aurais apporté, au contraire, si jadis, à Paris, je m'étais plié aux exigences de l'opéra français, si je m'y étais ainsi assuré une place et peut-être des succès analogues à ceux de maint autre musicien allemand? Je suis sûr que je n'aurais pas pu achever un seul opéra tout à fait conforme au modèle parisien. Aussi suis-je heureux d'avoir pu vous saluer dans mon petit Bayreuth. Ici vous avez, grâce à moi, connu quelque chose de nouveau, et je n'aurais pas pu vous le donner à Paris.

« De si douces expériences, si rares qu'elles soient, sont et resteront ma seule récompense; quant à un succès plus grand, quant à un mouvement plus grand en Allemagne même, je n'y crois plus. Je suis resté plus éloigné de la sphère où se renferme le mouvement intellectuel de l'Allemagne contemporaine, que des régions où je rencontre les esprits sérieux de l'étranger, si différentes pourtant de cette soi-disant culture allemande. C'est peut-être là

une preuve du caractère profondément humain de mon art, dans lequel des étrangers et des Allemands peu clairvoyants ont voulu ne voir qu'une tendance étroitement nationale.

« Votre tout dévoué,

« RICHARD WAGNER. »

# UNE LETTRE INÉDITE DE WAGNER (1)

Cette lettre, écrite en français, fut adressée au duc de Bagnera, président du collège de musique de Naples, après un exercice des élèves de l'établissement, exercice auquel Wagner avait été solennellement convié.

« Monsieur le Duc,

« Vous auriez déjà reçu hier les lignes de remerciements que je me fais un plaisir et un devoir de vous adresser, si je ne m'étais senti engagé, par la confiance dont vous m'honorez, à y joindre l'expression d'une pensée sérieuse, sur le sens et la portée que pourraient avoir, pour l'art dramatique italien, les études musicales au conservatoire de Naples. Cette pensée

(1) Publiée pour la première fois par la revue *Archivio musicale* de Naples.

a surgi en moi durant l'audition de l'opérette (1) où j'ai vu se manifester des facultés remarquables, tant de la part des élèves que de celle du jeune compositeur. Quelle serait, me demandais-je alors, la direction à donner à des dispositions si notoires ? Comment prévenir leur altération au contact de la manière théâtrale actuelle ? Comment empêcher, par exemple, que les chanteurs courent incessamment vers la rampe déclamer leurs sentiments au public ? Comment faire qu'un jeune compositeur tienne compte de son sujet, et n'applique point des effets d'opéras héroïques et tragiques à une idylle ? Comment surtout éviter cette recherche de l'effet à l'aide des moyens les plus étrangers au grand art scénique ? Comment, enfin, inculquer d'une manière ineffaçable le sentiment du beau à ces jeunes natures si richement douées ?

« J'ai cherché la réponse à ces questions,

(1) Ouvrage d'un des élèves de l'établissement.

soulevées par la sympathie que m'inspiraient tous les participants à l'exécution, et je puis dire que je la médite depuis que j'ai quitté la belle enceinte, où j'ai trouvé un accueil si hospitalier et si flatteur. Or voici, Monsieur le Duc, ce que mes réflexions m'ont suggéré.

« Une étude sérieuse, approfondie et constante d'une œuvre de Mozart, telle que *le Nozze di Figaro*, serait seule, à mon sens, capable de mettre les élèves du chant et de la composition dramatique sur la voie que vous leur faites suivre dans la musique vocale. Une déclamation correcte, une énonciation pure de la mélodie, une connaissance exacte des moyens de l'instrumentation et de l'opportunité de leur application respective, résulteraient naturellement de cette étude ; et si, un jour, le conservatoire donnait une bonne représentation du chef-d'œuvre que je viens de nommer, non seulemeut il en remontrerait à bien des théâtres, mais encore il aurait satisfait à sa mission, qui consiste à prémunir

les élèves contre la décadence régnante, en leur présentant les grands exemples, en les rendant coopérateurs des grands maîtres par la vivante interprétation de leurs créations.

« Toutes les mauvaises habitudes dont regorgent nos théâtres, comme, entre autres, l'oubli de ce qui se passe sur la scène, pour s'occuper du public, et attirer ses acclamations par une cadence finale plus ou moins hurlée, toutes ces habitudes, dis-je, ne sauraient être prises par des élèves auxquels on ferait connaître exclusivement des œuvres de l'ordre de celle que je viens de nommer. Quant à la tragédie, je recommanderais, pour commencer, les deux *Iphigénies* de Gluck, et, pour conclure, *la Vestale* de Spontini. Une fois ces œuvres bien étudiées, bien connues, leurs qualités analysées, et leur mérite véritablement apprécié, l'élève s'essaiera lui-même, et vous serez sûr alors de ne pas le voir tomber dans les exagérations et dans la manière qui dés-

honorent notre scène dramatique actuelle, et sont cause que nous ne connaissons que par ouï-dire les grands chanteurs qui furent autrefois la gloire du théâtre italien. Dans l'art, de même que dans la vie, il y a la bonne compagnie et c'est le devoir des parents et des précepteurs de n'introduire les enfants qui leur sont confiés que dans cette compagnie, jusqu'à ce qu'ils soient aptes à distinguer le vrai du faux, et qu'armés de pied en cap ils soient invulnérables aux traits de l'effet. Qu'ils hantent ensuite ce que je nomme volontiers la Bohême musicale, peu importe; car une fois capables de la juger et de classer ses produits, il gagneront à son contact à savoir nettement distinguer ce qui séduit le vulgaire d'avec ce qui est bon.

« Il est vraiment digne du conservatoire de Naples, de ses hautes traditions, de la distinction de ses membres actuels, de donner l'exemple d'une stricte observance, et de présenter au public italien, par l'intermédiaire

de ses élèves, non point ce qu'il a coutume de trouver au théâtre, mais précisément ce qu'il n'y trouve plus : le style ! J'ai applaudi à cet exemple dans le domaine de la musique vocale et de la musique de chambre. Le chœur du maître flamand, si intéressant et si parfaitement exécuté, le morceau de Corelli, si bien compris et si bien rendu, m'ont surtout enhardi à vous conseiller d'appliquer à l'enseignement de la musique dramatique la méthode qui a déjà porté des fruits, dont il m'a été permis de jouir, grâce à la bienveillance dont je suis l'objet.

« Il m'a semblé, Monsieur le Duc, que seulement un exposé sérieux de mes opinions serait à la hauteur de la réception dont vous avez bien voulu m'honorer. Monsieur le bibliothécaire, et Messieurs les professeurs du conservatoire reconnaîtraient, j'espère, dans ces lignes, si vous vouliez les leur communiquer, le prix que j'attache à l'accueil qui m'a été fait, et la profonde impression que je garde

de ma visite. Quant aux élèves, ils y trouveraient aussi la marque des sentiments que je leur porte en échange de la chaleureuse sympathie qu'ils m'ont témoignée.

« Veuillez donc, Monsieur le Duc, vous faire l'interprète de tous ces sentiments, et agréer pour vous, avec la réitération de mes remerciements les plus vifs, l'assurance de ma considération haute, distinguée et dévouée !

« RICHARD WAGNER. »

Villa d'Angri, 22 avril 1882.

# X

# LA MORT DE RICHARD WAGNER

# LA MORT DE RICHARD WAGNER

(Extrait du *Guide musical* de Bruxelles, n° du 22 février 1883.)

C'est au palais Vendramin (1), à Venise, ou il s'était installé avec toute sa famille au mois d'octobre 1882, que Richard Wagner est mort subitement, le mardi 15 février 1883. Il a succombé à une crise de la maladie de cœur dont il était atteint depuis longtemps. L'effort extraordinaire d'énergie qu'il avait dépensé, l'été dernier, pendant les répétitions du *Par-*

(1) Le palais Vendramin est un des plus beaux spécimens de l'architecture de la renaissance à Venise Il est situé sur le Canal Grande, non loin du pont du chemin de fer sur le Rialto. Il a appartenu à la duchesse de Berry, puis au comte de Chambord. Wagner y occupait les appartements du premier étage qu'il avait loués pour tout l'hiver. De ses fenêtres, la vue sur le large canal était, dit-on, magnifique. C'est un des plus beaux sites de Venise.

*sifal* à Bayreuth, n'est sans doute pas étranger à cette mort si inattendue. Ceux qui l'ont vu à Bayreuth ne se sont aperçus de rien, ils ont même trouvé au maître une mine resplendissante, une vivacité de jeunesse qui étonna ses intimes. Mais le feu de l'action convenait à sa nature extrêmement nerveuse. La bataille finie, la réaction ne tarda pas à se manifester, et il n'y eut pas longtemps d'illusion à conserver sur l'affaissement très réel de sa santé. Il y a un mois, des nouvelles alarmantes se répandirent en Allemagne, même le bruit de la mort du maître courut un moment. Wagner, du reste, se rendait si bien compte de son état, que sur le conseil de ses médecins, il se préparait à entreprendre, avec son fils Siegfried, un voyage dans le sud de l'Italie, voyage en vue duquel il avait pris de l'argent chez son banquier.

Ce voyage ne devait pas s'accomplir.

Mardi, vers 3 heures, au moment où il allait s'embarquer sur sa gondole, com-

mandée pour faire sa promenade quotidienne sur le *Canal Grande* qui baigne le palais Vendramin, il fut pris d'un étouffement subit. Il murmura : « Je me sens très mal », et tomba évanoui. On le porta sur son lit. Le docteur Keppler, son médecin ordinaire, appelé, accourut aussitôt.

Il trouva Richard Wagner toujours évanoui, dans les bras de sa femme, qui croyait que son mari était endormi. Le docteur constata encore quelques faibles battements du cœur, mais la paralysie gagnait de plus en plus. Tous ses efforts pour retarder le dénouement fatal furent vains. Wagner expirait quelques moments après, vers quatre heures, entouré de sa femme et des enfants de celle-ci, après avoir cherché à serrer dans ses bras son fils unique, Siegfried, la joie de ses derniers ans.

Wagner, depuis son arrivée à Venise, avait le pressentiment de sa mort. Lui, d'ordinaire si gai, si enjoué, si pétulant, il avait eu dans ces derniers temps de fréquents accès de mé-

lancolie. Quelques jours avant la catastrophe, il disait à l'un de ses amis : « Le *Parsifal* sera décidément ma dernière œuvre. — Par exemple ! Pourquoi donc ? — *Parce que je vais mourir.* » On donne ce mot comme absolument authentique. Ce qui le rend vraisemblable, c'est que l'auteur du *Nibelung* s'était mis, depuis peu, à dicter à sa femme une suite à l'autobiographie dont une partie a déjà paru dans un journal allemand.

Pressentiment vague, d'ailleurs, et mal défini, car le maître s'occupait encore des représentations du *Parsifal* qu'il projetait de donner en juillet prochain à Bayreuth. Il écrivait à ce sujet, le mois dernier, à la grande artiste qui a si merveilleusement incarné ses poétiques créations de Brünnhilde et de Kundry, Mme Friedrich-Materna, la lettre suivante :

« Très chère enfant et amie bien dévouée,

« C'est fait ! Et cela devient sérieux ! J'en suis aux invitations, et je vous prie de vouloir

me « rekundryser » (1) de nouveau cette année. Malheureusement on ne m'accorde (2), cette fois, que le mois de juillet; j'espère cependant, en comptant le temps nécessaire aux répétitions, pouvoir donner, jusqu'au 30 juillet inclusivement, douze représentations. Nous serons entre nous, à peu près tous les anciens. Arrangez tout, je vous prie, avec mes administrateurs, selon vos convenances. N'est-ce pas? M. Scaria vous a-t-il communiqué ce que je lui ai dernièrement écrit au sujet des récentes représentations du *Nibelung* à Vienne? La comtesse Dönhof m'a écrit tant de choses enthousiastes au sujet de votre interprétation de Brünnhilde, que j'en ai eu le

(1) Wagner se forge, avec le nom de Kundry, un verbe *bekundrigen*, dont nous cherchons tant bien que mal à rendre la physionomie. En un mot, Wagner demande à Mme Materna de jouer une fois encore le rôle de Kundry à Bayreuth.

(2) Allusion à l'autorisation donnée par le roi de Bavière à la chapelle et aux chœurs de l'Opéra de Munich de se rendre à Bayreuth.

cœur plein de bonheur. Mille fois merci pour votre grandiose et généreuse Walküre, qui est venue réaliser un vœu de toute ma vie. Dieu ! quand je songe aux dernières journées de Kundry ! Au revoir, ma bien chère, ma bonne, ma meilleure amie ! Ma femme vous salue, et les enfants qui vous admirent, et moi je vous embrasse.

« RICHARD WAGNER. »

Venise, du Palais Vendramin, Canal Grande,
14 janvier 1883.

Charmant billet, plein de cœur, et qui répond victorieusement aux sottes histoires que depuis si longtemps on a cherché à répandre au sujet de l'égoïsme de Wagner.

Dans une autre de ses dernières lettres, Wagner manifestait des préoccupations plus sombres, et touchantes, à l'égard de son fils, le jeune Siegfried : « Je ne voudrais pas mourir sans avoir assuré l'avenir de mon fils uni-

que Siegfried, encore mineur (1). » *Lettre à M. Angelo Neumann, du 13 janvier.*)

Ainsi il était assiégé par la pensée de la mort, sans qu'elle l'eût effrayé cependant, car il revenait sans cesse à la vie, et ne perdait pas de vue ses projets pour l'avenir.

Les funérailles de l'illustre maître ont eu lieu dimanche à Bayreuth, où son corps a été transporté. On avait d'abord songé à lui faire à Venise des obsèques solennelles : mais, sur le désir de la famille, ce projet a été abandonné. Vendredi dernier, le corps a quitté Venise, après avoir été embaumé par le professeur Hofmann, de Berlin. Le syndic de Venise et une foule immense l'ont accompagné jusqu'à la gare. Partout où le train qui l'emportait

(1) Afin de contribuer à l'accomplissement de ce vœu, la direction du théâtre Wagner, qui jouait mercredi à Aix-la-Chapelle, a résolu de verser toute la recette de la représentation en vue de constituer un capital en faveur du fils de Wagner. Un grand nombre de théâtres allemands vont suivre cet exemple, de manière à réaliser le vœu suprême de l'artiste.

vers Bayreuth s'est arrêté, à Vienne, à Munich, à Innspruck, à Bozen, des députations sont venues saluer la dépouille mortelle du grand artiste dont les œuvres ont si profondément remué les cœurs de ses contemporains. Samedi soir, un peu avant minuit, le corps est arrivé à la gare de Bayreuth, où une garde d'honneur, fournie par les sociétés de gymnastique de la ville, l'a veillé jusqu'à l'heure de la cérémonie funèbre, qui a eu lieu le lendemain, à 4 heures de l'après-midi. Un cortège imposant s'est formé sur la place de la Station, qui avait reçu une décoration de circonstance. Des mâts, avec des drapeaux voilés de crêpe, et portant des cartels où se lisaient les titres des ouvrages de Wagner, avaient été plantés tout autour. Dans le lointain on voyait s'arrondir la rotonde du Théatre-Wagner, sur lequel flottait un grand drapeau aux couleurs allemandes, voilé d'un crêpe. Sur la place de la Station, qui était gardée par les pompiers de la ville, on voyait

les couronnes, envoyées de toutes parts, en nombre incalculable, déposées sur trois chars. Les nombreux admirateurs que Wagner compte à Bruxelles se sont associés à cette manifestation en chargeant M. Angelo Neumann de déposer, en leur nom, sur le cercueil, une couronne magnifique, en témoignage de leur admiration. La plupart des théâtres, les orchestres, les conservatoires, les associations wagnériennes de la Bavière, de l'Allemagne et de l'Autriche, étaient représentés par des députations.

Le comte Pappenheim et le conseiller privé Buerkel représentaient le roi Louis de Bavière; les intendants des théâtres de la cour, les deux grands-ducs de Saxe-Weimar et de Meiningen.

Le cercueil a été placé sur un char traîné par quatre chevaux et conduit au son de la marche funèbre de Siegfried devant une tribune élevée sur la place. De cette tribune, M. le bourgmestre Muncker, parlant au nom

de la ville de Bayreuth, et M. Feustel, le banquier bien connu, parlant au nom du conseil d'administration du Théâtre-Wagner, ont adressé un dernier adieu au grand maître et rappelé ses titres à la mémoire de tous. L'impression de ces deux discours a été profonde. La foule était très émue, beaucoup de spectateurs pleuraient. Le Liederkranz de Bayreuth a chanté ensuite un chœur de Weber.

Aussitôt après, le cortège s'est mis en marche au son des cloches des églises, accompagné par le corps des sapeurs-pompiers et les bourgeois de la ville portant des torches allumées; toutes les rues par où il devait passer étaient ornées de fleurs et de drapeaux. Les lampes de gaz brûlaient sous des voiles de crêpe.

C'est, on le sait, dans sa villa de Wahnfried que le maître avait exprimé le désir d'être inhumé, et c'est là qu'il a été descendu dans le caveau qu'il s'était fait construire. L'entrée de

ce caveau est gardée par l'ombre du chien de Wagner, Russ, dont parle Judith Gauthier. Le marbre qui recouvre le cadavre du pauvre animal, qu'un misérable avait empoisonné, porte : « Ici Russ repose et attend. »

Quelques personnes seulement ont assisté au dernier acte de la cérémonie funèbre dans le jardin de la villa : les invités, les personnages officiels, les élèves du maître qui ont porté le cercueil du char jusqu'à l'entrée du caveau. La foule silencieuse était restée dehors. A l'entrée du jardin, le corps a été reçu par la famille, sauf Mme Cosima Wagner que la douleur a brisée. On attendait Franz Liszt, en sa qualité de beau-père et d'ami du défunt; mais l'illustre abbé est en ce moment à Pesth, et son émotion a été si vive en apprenant la mort, qu'on a jugé à propos de ne pas exposer sa vieillesse aux émotions poignantes de ces derniers devoirs rendus à celui qu'il avait tant aimé et admiré.

Devant la tombe, aucune parole n'a été pro-

noncée. Suivant le désir de Wagner, tout s'est borné aux prières et bénédictions d'usage dans l'église protestante. Puis tout le monde s'est retiré, laissant la famille seule devant la tombe à jamais fermée!

FIN.

# TABLE DES MATIÈRES


Préface ..... v

I. Esquisse autobiographique (1813-1842) ..... 1

II. *Défense d'aimer* ..... 49

III. Le retour à Dresde des cendres de Weber, raconté par Richard Wagner (1844) ..... 81

IV. Mes souvenirs sur Spontini ..... 103

V. Lettre sur le *Tannhæuser* ..... 155

VI. Mes souvenirs sur Schnorr ..... 185

VII. Un souvenir de Rossini ..... 231

VIII. Histoire d'une symphonie, lettre à l'éditeur Fritzsch ..... 247

IX. Une lettre de Richard Wagner ..... 265

Une lettre inédite de Wagner ..... 277

X. La mort de Richard Wagner ..... 287



633-84. — Corbeil. Typ. et stér. Crété.

Extrait du Catalogue de la BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
13, RUE DE GRENELLE, 13, PARIS
**à 3 fr. 50 le volume**

# L'ANNÉE POLITIQUE
## 1883
PAR ANDRÉ DANIEL

DIXIÈME ANNÉE

AVEC UNE ÉTUDE SUR L'ANNÉE 1883,
DES DOCUMENTS NOMBREUX, UN BULLETIN NÉCROLOGIQUE
ET UN INDEX ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

# L'HOTEL DROUOT
## ET LA CURIOSITÉ
## EN 1883
**Par PAUL EUDEL**

TROISIÈME ANNÉE

Avec une préface par CHARLES MONSELET

ET UN PORTRAIT DE L'AUTEUR, GRAVÉ A L'EAU-FORTE

**ONT DÉJA PARU :**

**L'Hôtel Drouot en 1881,** avec une préface par JULES CLARETIE.

**L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1882,** avec une préface de ARMAND SILVESTRE.

Paris. — Imp. E. CAPIOMONT et V. RENAULT, rue des Poitevins, 6.

ML
410
W1A25

Wagner, Richard
Souvenirs

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 04 01 13 018 3